UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

TIEZA TISSI BARBOSA

As partituras de Stanislávski para *As três irmãs*, de Tchekhov:
tradução e análise da composição espacial da encenação.

São Paulo
2012

TIEZA TISSI BARBOSA

As partituras de Stanislávski para *As três irmãs*, de Tchekhov:
tradução e análise da composição espacial da encenação.

Dissertação entregue ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura Russa. Pesquisa desenvolvida com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Área de concentração: Teatro Russo.

De acordo,

Orientadora: Prof^a Dr.^a Elena Vássina.

São Paulo

2012

TIEZA TISSI BARBOSA

As partituras de Stanislávski para *As três irmãs*, de Tchekhov:
tradução e análise da composição espacial da encenação.

Dissertação entregue ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.^a Dr.^a Elena Vássina
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo
Orientadora

Prof. Dr. Antonio Carlos de Araújo Silva
Escola de Comunicação e Artes
Universidade de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Neide Jallageas
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

São Paulo
2012

À Rosana Seligmann

Para Beatriz

Agradecimentos

À minha orientadora Elena Vássina pela imensa generosidade e entusiasmo em discutir as questões relacionadas ao trabalho, pelo cauteloso trabalho de cotejo da tradução.

À querida Elena Vasilievich por sua tão dedicada ajuda na tradução das partituras de Stanislávski.

Às professoras Munira Mutran e Neide Jallageas pelas observações atentas em meu exame de qualificação. Ao professor Noé Silva por tirar tantas dúvidas a respeito da língua russa. À minha tia Antonia Tissi e à amiga Adriana Affortunati pela ajuda com algumas traduções do italiano. À minha tia Laura pela ajuda com o inglês. À Mariana Rondon que tirava dúvidas de espanhol por contato virtual.

Aos colegas Diego Moskovitch, Rodrigo Alves do Nascimento e Simone Shuba pelas conversas, palpites, dicas e indicações. À Priscilla Herrerias por tudo isso, pelo inglês, pela leitura atenta da tradução e por suas sugestões.

À Juliana Jardim por compartilhar, em tantas conversas, o seu olhar para o mundo, para o conhecimento, para as artes, para nós mesmos, enfim.

A Adolf Shapiro e Jurii Alchitz pela generosidade com que compartilham seu conhecimento.

À Rosana Seligmann, Manuela Afonso, Petra Costa, Alexandre Dal Farra, Wafa Hage, Ludmila Blanco e Rosa pelo deleite das tardes de teatro no KVA.

À Yeda Maximino que, pela primeira vez, me colocou para encenar uma peça e de quem herdei os livros de teatro, textos e roupas que pudessem virar figurinos.

Às mulheres de minha família: mãe, avós, tias Nina, Leda e Laide, minha prima Claudia e minha madrinha Marta, sempre presentes nos momentos importantes. Ao meu avô.

À Beatriz, ao meu lado todos os dias.

Viajei por mais terras do que aquelas que toquei...

Fernando Pessoa, *Passagem das horas*.

BARBOSA, Tieza Tissi. *As partituras de Stanislávski para As Três irmãs de Tchekhov: tradução e análise da composição espacial da encenação*. São Paulo: 2012, 598p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RESUMO

Um dos primeiros e principais encenadores do século XX, Konstantin S. Stanislávski é amplamente conhecido por suas obras voltadas ao ator. Suas encenações, que fascinaram o público russo e das principais capitais do mundo e influenciaram o teatro ocidental, não são tão discutidas e estudadas. O presente trabalho traz em tradução direta da língua russa, inédita em português, as Partituras de Encenação de Stanislávski para a montagem do texto *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, também em nova tradução direta. O encontro entre K. Stansilávski e A. Tchekhov foi de extrema importância para a construção da identidade artística do Teatro de Arte de Moscou (TAM), uma das mais importantes companhias de teatro do mundo. Os vestígios desse encontro estão minuciosamente sistematizados nas Partituras de Stanislávski. Apoiado no texto dramático o encenador criou centenas de notas esclarecendo desde entonações da fala das personagens até ruídos externos e detalhes da maquinaria cênica. Com a leitura dessas partituras torna-se possível imaginar a montagem do TAM e compreender que tipo de diálogo o encenador estabelece com o texto dramático de Tchekhov.

Palavras-chave: Partituras de encenação, Konstantin Stanislávski, Anton Tchekhov, *As três irmãs*, Teatro Russo, Literatura Russa.

BARBOSA, Tieza Tissi. *Stanislavsky's scores to "Three Sisters" by A. Chekhov: translation and analysis of the staging spatial composition*. São Paulo: 2012, 598p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ABSTRACT

One of the twenty century's first and most important theatre directors, Konstantin S. Stanislavsky is also broadly known for his studies and researches on acting. Despite fascinating audiences in Russia and in the main capitals of the world, influencing most of the western theatre, Stanislavsky's stagings have not been entirely analysed or discussed. The current study is a unique translation into Portuguese of Stanislavski's staging scores to the play *Three sisters* by A. Chekhov. In addition, it presents a new translation of the play, also directly from Russian. The meeting between K. Stanislavski and A. Chekhov was essential for the construction of an artistic identity for the Moscow Art Theatre (MAT), one of the world's leading theatre companies. Traces of this gathering are carefully detailed on Stanislavsky's staging scores. Based on Chekhov's text, the director created hundreds of notes clarifying since the intonation of characters' voices and external sounds to details of sets. By analysing Stanislavsky's staging scores it is possible to imagine MAT's production as well as comprehend the type of dialogue the director establishes with Chekhov's dramatic text.

Keywords: Staging scores, Konstantin Stanislavsky, Anton Chekhov, *Three Sisters*, Russian theatre, Russian literature.

Sumário

Parte I

Trajetória da pesquisa	10
Introdução	12
Espaço cênico e espaço dramático	17
<i>Mas o relógio ainda bate, as primaveras se sucedem uma depois da outra</i>	21
<i>A cidade</i>	30
<i>Lukamórie</i>	32
<i>A legião estrangeira</i>	36
<i>Preparativos para a não-festa</i>	38
<i>O mundo em desmoronamento</i>	53
<i>Um caleidoscópio para Moscou</i>	55
<i>Essa ignição do fogo sempre interior</i>	58
<i>O jardim</i>	70
<i>Existe o tempo</i>	72
<i>Avesso do avesso</i>	75
<i>Ninguém o viu desembarcar na noite unânime</i>	77
Considerações finais	79
Bibliografia	83
Parte II	
Notas da tradução	93
Tradução de <i>As três irmãs</i> e das <i>Partituras de Stanislávski</i>	94

Parte I

Trajetória da pesquisa

Em meu aniversário de dezesseis anos ganhei de minha professora de teatro o livro *A preparação do ator*, de K. Stanislávski. Li com gosto, demoradamente e me lembro de ir, aos poucos, experimentando em aula os tipos de atenção que o jovem estudante de teatro (personagem que conduz o livro) experienciava em suas aulas. Comecei a perceber especialmente como funcionava minha imaginação – para a cena e em torno dela, para os personagens que eu fazia, para observar as pessoas que eu via no ônibus, na rua – como eram esses tipos, o que uma curva na coluna narrava a seu respeito etc. Foi a primeira vez que li algo sobre o ator e para o ator. Penso que muitas das experiências que tive durante os três anos que frequentei esse primeiro curso de teatro, acompanhada pelas sugestões de meu colega imaginário (o personagem criado por Stanislávski) estão entre as mais importantes de minha vida.

Dois anos depois entrei no curso profissionalizante do Indac – Instituto de Arte e Ciência. Foi quando li Tchekhov pela primeira vez – *O jardim das cerejeiras*. A impressão que tive foi tão forte quanto estranha. Não podia compreender o que me perturbava e me emocionava na peça e tampouco me desfazer do estranhamento que ela me causara. Algo me aproximava das personagens. Um certo transbordamento emotivo que havia no texto, todavia não evidente, e, por vezes, fugaz, me despertara a curiosidade pela literatura russa. Dois anos mais tarde optei pela habilitação em língua e literatura russa no curso de letras.

Como atriz, sempre procurei nas Letras a aproximação com o teatro. Encontrei na Prof.^a Elena Vássina uma pesquisadora da academia que mantém vivo o amor pela arte e especialmente pelo teatro. Aproximei-me desejando estudar a arte do ator – inicialmente, o projeto de mestrado voltava-se para a obra teórica de Mikhail Tchekhov (1891-1955), sobrinho de Anton Tchekhov, ator que passou pelo Teatro de Arte de Moscou e sistematizou uma abordagem própria, para o trabalho do ator¹. Mas a obra de Anton Tchekhov ainda exercia um especial fascínio sobre mim quando Elena me apresentou uma edição russa com as partituras de Stanislávski para *As três irmãs* e *O jardim das cerejeiras*.

¹ Mikhail Tchekhov foi ator do Primeiro Estúdio de Stanislávski. Estudou profundamente o “sistema” de Stanislávski e contestou alguns de seus pontos mais importantes. Imigrou para Alemanha onde fundou um estúdio e desenvolveu um sistema físico-emotivo de trabalho para o ator. Mais tarde fundou um estúdio com o seu nome na Inglaterra. Entre seus livros *To the actor- on the technique of the acting* está editado em português sob o título *Para o ator*. Consta na bibliografia a transliteração adotada em língua inglesa: Michael Chekhov.

Deixei de lado o trabalho com Mikhail Tchekhov e dediquei-me a traduzir as anotações de Stanislávski, tendo escolhido a montagem de *As três irmãs*, minha preferida entre as peças de Tchekhov. Não se pode explicar uma preferência. Ao longo do processo de tradução das partituras, mostrou-se absolutamente necessária a tradução também da peça de Tchekhov tal como foi trabalhada por Stanislávski e toda a equipe do Teatro de Arte, antes de ser editada e lançada aos leitores russos.

Durante a pesquisa de mestrado dois encontros foram importantes para uma mudança na maneira de olhar para o trabalho de Stanislávski ao longo de sua vida artística e para compreender mais profundamente os textos de Tchekhov (não apenas as obras dramáticas): o primeiro deles foi na Funarte, um convívio de três semanas com o diretor e pedagogo russo Adolf Shapiro, quando nos debruçamos sobre quatro peças de Tchekhov (*A gaivota*, *Tio Vânia*, *O jardim das cerejeiras* e *As três irmãs*) e apresentamos um experimento cênico. O segundo foi um encontro com o também diretor e pedagogo russo Júrij Alschitz por quatro semanas com um pequeno grupo de atores e depois por mais duas semanas com um grupo maior no Sesc Anchieta – trabalhamos com contos de Tchekhov. Parte do entendimento que transparece no presente trabalho, deve-se ao encontro com essas duas figuras.

Introdução

O Teatro de Arte de Moscou (TAM) fundado em 1898 por Konstantin Stanislávski (1863-1938) e Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko (1858-1943) revolucionou a cena teatral russa da virada do século e influenciou as artes cênicas de todo o Ocidente. Grande parte dos estudos sobre o trabalho do ator, no século XX, tem origem nos escritos de Stanislávski. A intensidade das descobertas do TAM em sua primeira década de existência fez com que muitas das ideias ali discutidas reverberassem até hoje nos palcos de todo o mundo. Concebendo um novo sistema sobretudo ético, questionou-se ali a relação dos atores uns com os outros, com seus papéis e com o texto dramático e, também, a relação da encenação com a plateia e da plateia com o teatro. O diretor assumiu o status de encenador, orquestrando todos os detalhes do espetáculo de modo a garantir uma unidade à encenação. A relação com o texto dramático deveria ser abordada com profundidade. Os idealizadores do novo teatro russo desejavam um teatro que se assemelhasse mais à ideia de templo da arte do que de local de divertimento. Sobre o encontro de Nemiróvitch-Dântchenko e Stanislávski no restaurante Slaviánski Bazar de Moscou e o acerto das diretrizes para o novo teatro a ser construído muito já foi escrito.

No processo de construção da própria identidade artística, o encontro com a dramaturgia do escritor russo Anton Tchekhov (1860-1904) foi de extrema importância para o Teatro de Arte. Essa parceria exigiu que o trabalho dos atores fosse executado com refinamento, uma vez que nas peças de Tchekhov, mais importante que o enredo dramático e seu desenvolvimento é o subtexto, o fluxo interno das personagens e a atmosfera que se constrói para a cena. Partindo das experiências com os atores, muitas vezes em busca de soluções cênicas para questões trazidas por essa nova dramaturgia, Stanislávski desenvolveu, ao longo de sua carreira um minucioso e profundo trabalho de direção de atores. Parte desse trabalho é amplamente conhecida no Ocidente, apesar da abordagem simplificadora com que costuma ser recebida – geralmente como manual para o ator. Sobre a necessidade de um trabalho específico com as peças de Tchekhov, Stanislávski esclarece

Suas peças são muito ativas, mas esta atividade não está na forma externa mas em sua evolução interior. Na própria inatividade das criaturas por ele criadas reside a complexa ação interna. Tchekhov

demonstrou melhor do que ninguém que a ação cênica deve ser entendida no sentido interno e que só neste, livre de qualquer pseudo-representação cênica, pode-se construir e fundamentar a obra dramática no teatro. (1989, p. 302).

Como as encenações das peças de Tchekhov foram idealizadas de modo a permitir a expressão do trabalho interno dos atores? Em que consistia essa “ação interna” e como ela se tornava perceptível em cena? Pouco se conhece do trabalho de Stanislávski como encenador. Sobre isso, o artista legou-nos suas *Partituras de Encenação*. Antes de se reunir com os atores para iniciar os ensaios das peças, Stanislávski retirava-se para conceber a encenação, depois, no desenvolvimento dos ensaios fazia modificações e completava as cenas. Apoiado no texto dramático sistematizava centenas de notas esclarecendo desde entonações da fala dos personagens até ruídos externos e detalhes da maquinaria cênica. Com a leitura dessas partituras torna-se possível imaginar detalhadamente as montagens do TAM e compreender que tipo de diálogo o encenador está estabelecendo com o texto dramático.

A pesquisa pretende apresentar tradução direta e inédita em língua portuguesa das *Partituras de Encenação* para a montagem da peça *As três irmãs*, que estreou no ano de 1901, no Teatro de Arte de Moscou, acoplada à tradução também direta e inédita da versão do texto dramático *As três irmãs* tal como Stanislávski o trabalhou, bem como analisar a composição espacial da obra dramática e da encenação, procurando compreender como as leituras contrastivas de ambas se complementam. Escolheu-se a obra *As três irmãs* por se tratar da primeira obra escrita por Tchekhov para o Teatro de Arte, com a qual os artistas daquele teatro consolidaram um modo particular encenação.

No verbete “Encenação”, de seu *Dicionário de Teatro*, o destacado teórico de teatro Patrice Pavis, professor de Estudos Teatrais na Université Paris 8, descreve a concepção de um dos mais importantes pesquisadores da arte dramática, no século XX, Bernard Dort para este termo. Para o artista, crítico e ensaísta a encenação seria o local da tensão entre o “eterno e passageiro, universal e particular, abstrato e concreto, texto e cena”. (DORT apud PAVIS, 2008, p. 407). Mas, uma vez que a encenação é impreterivelmente passageira e única, como torná-la objeto de análise e crítica? Se a unicidade é a particularidade da encenação teatral (e também da dança, da ópera, da *performance*), isso se deve a muitas variantes. Os vestígios que possamos conseguir a seu respeito não deixarão de ser pistas para ajudar na reconstrução daquela encenação.

É possível, portanto, organizar os vestígios, como um arqueólogo pode unir os ossos de homens primitivos, que há muito deixaram de existir. Com sorte ele encontrará todos os ossos e saberá organizá-los de uma maneira plausível. Embora ele não possa reconstruir aquele homem, que era também órgãos, carne, sangue e vida, poderá, organizando os vestígios, conhecer alguns de seus hábitos e algo sobre o meio em que esteve inserido. A respeito da encenação teatral buscaremos, a partir de pequenos detalhes e da possível noção de conjunto que pudermos adquirir, analisá-la a partir de sua composição espacial, que é organização de objetos e do cenário, movimentação dos atores, luz, som, falas.... Temos para tanto, dois materiais que são complementares, embora possam e devam ser também confrontados – o texto dramático de Tchekhov (eterno) e as anotações de Stanislávski sobre sua encenação (passageira, irrecuperável). O sentido de se manter o texto dramático como matéria importante na organização dos vestígios da encenação de Stanislávski, reside no fato de que, o seu teatro, apesar das inovações sob o ponto de vista *da mise en scène*, e de ter consolidado a própria figura do encenador, como Gordon Craig (1872-1966) o fizera na Inglaterra, não deixa de ter uma origem textocêntrica. As próprias partituras foram construídas literalmente sobre o texto de Tchekhov.

Ao serem colocados lado a lado, os dois materiais modificam-se um ao outro. As partituras, evidentemente, foram elaboradas a partir do texto dramático de Tchekhov, mas, este último, terá seu status alterado com a presença das partituras. Ao ler esses escritos de Stanislávski, somos convidados a transpor, em nossa imaginação, aquele universo artístico que foi descrito em tinta sobre papel para o palco, convite este que, na ausência das partituras é feito pelo texto dramático. As partituras não compõem um texto artístico autônomo, elas exigem o apoio constante do texto dramático de Tchekhov que contém as falas e alguns apontamentos do autor. O texto dramático, porém, não será mais lido com vistas à encenação, mas servirá de base para que as partituras o sejam - deste modo elas alteram o status do texto dramático que as acompanha.

Com as duas traduções diretas do russo em mãos (a do texto de Tchekhov e a das anotações de Stanislávski), apresentaremos uma análise da concepção de encenação paralela à análise dos mesmos elementos no texto dramático. As análises deverão focar-se, como referido, na composição espacial. Para isso, partiremos de conceitos tratados por Iúri Lotman (1922-1993) em *A estrutura do texto artístico* procurando trazer a tona oposições espaciais que elucidem a organização do “texto artístico em sua construção interna, imanente (sintagmática), e que significação possui” (LOTMAN, 1978, p.76).

Em seu texto, Lotman propõe um olhar analítico que procure, em seu objeto, oposições binárias. A essas oposições binárias de eixos espaciais, atribuem-se conceitos que não são de natureza espacial.

Construiremos nossa teia espacial da encenação de Stanislávski, elucidando sempre quais são os elementos presentes no texto de Tchekhov e quais são acrescentados ou modificados pelo encenador, calcados no procedimento desenvolvido por Lotman.

Um dos aspectos mais interessantes da encenação de *As três irmãs* é a dinâmica espacial proposta por Stanislávski, a qual podemos abordar a partir das relações que as personagens estabelecem com a casa – isso está no texto de Tchekhov, é fundamental em sua composição. Apoiando-nos neste ponto de análise podemos aclarar o modo de organização da peça (tanto de seu texto dramático quanto de sua encenação) - de onde partimos, em que ponto chegamos e como se desenvolve esse percurso por um “recorte de vida” criado pelo autor e pelo encenador. Anatol Rosenfeld¹ – filósofo, crítico e teórico do teatro, considera que Tchekhov segue certa tendência naturalista em sua peça, chegando a “apresentar no palco apenas um recorte da vida” (ROSENFELD, 1965, p.82), motivo pelo qual “os autores naturalistas são quase forçados a ‘desdramatizar’ as suas peças para tornar visível o fluir cinzento da existência cotidiana” (ibidem). O autor, porém, ainda segundo Rosenfeld, faz deste “problema formal o próprio tema de suas peças” (ibidem) e encontra inúmeros matizes de expressão para os seres fadados a viver simplesmente a vida cotidiana, sem qualquer heroísmo ou mesmo, sem qualquer impulso que lhes possa impelir à ação. Para este tipo de dramaturgia que recusa a ação, renegando essencialmente a própria forma dramática, uma observação mais minuciosa das interferências entre espaço e personagens, de como se influenciam mutuamente, constitui um caminho de análise potencialmente rico e auxilia-nos a acercarmo-nos do interior das criaturas de Tchekhov. É no interior dessas criaturas que se encontram os pontos de tensão em suas peças, no atrito entre o texto e o subtexto das personagens, entre a ação exterior e a ação interior.

Em sua autobiografia artística, Stanislávski comenta a peculiaridade da dramaturgia tchekhoviana encenada pelo Teatro de Arte de Moscou:

Não vou descrever os espetáculos de Tchekhov, isso seria impossível. Do seu encanto consiste em que não se traduz por palavras mas está oculto sobre elas ou nas pausas ou nas concepções dos atores, na irradiação de seu sentimento interior. Aí ganham vida em cena até os objetos mortos, os sons as decorações, as imagens criadas

¹ O alemão Anatol Rosenfeld estudou teoria literária, filosofia e história, em Berlim. Chegou ao Brasil em 1937 e, anos mais tarde começou a trabalhar como jornalista, comentarista e crítico de literatura, teatro e outras artes. Tem uma produção escrita significativa em língua portuguesa, contribuindo especialmente para o teatro e para as letras. Entre seus livros mais importantes se destacam *O teatro épico* (1969) e *Texto e Contexto* (1965).

pelos artistas e o próprio clima da peça e de todo o espetáculo. (STANISLÁVSKI, 1989, p. 300).

Stanislávski, nessa passagem revela que monta sua encenação não apenas focado no trabalho do ator, como se poderia imaginar uma vez que seu “sistema” de trabalho para o ator é conhecido em todo o mundo ocidental, mas dedica especial atenção à disposição espacial, incluindo-se aí, como veremos, suas camadas luminosa e sonora. Como encenador, compõe a cena minuciosamente, atento a todos os elementos, mesmo aos que devem, propositalmente, estar fora de cena, para que tudo devidamente orquestrado favoreça a manifestação do “oculto” que, segundo Stanislávski, reside em Tchekhov. O excesso de teatralidade que descontentava a Tchekhov nas encenações de Stanislávski era, às vezes, dosado por Nemiróvitch-Dântchenko que fazia a ponte entre os tons pastéis tchekhovianos e a paleta de cores absolutas de que se servia, com frequência, o encenador. Para a encenação de *As três irmãs*, o pesquisador Nascimento ressalta, em sua dissertação de mestrado, o trabalho conjunto dos dois fundadores do Teatro de Arte de Moscou no sentido de evitar o nivelamento psicológico e a teatralidade excessiva. O escritor Maxim Górkí² teria observado que a montagem parecia música e não encenação. (NASCIMENTO, 2012).

Com essas considerações defendemos a pertinência de se deslocar o enfoque da análise da construção da personagem e outros temas relacionados ao trabalho do ator, para a organização espacial da montagem de 1901 de *As três irmãs*. Observando o grau de detalhamento das partituras preparatórias para a encenação do espetáculo, descobrimos em que consiste o reconhecido esmero, considerado eventualmente por Tchekhov e por outros profissionais ligados às artes cênicas – exagero na composição da cena. Não se pode ignorar que Stanislávski, durante toda sua vida artística (que ele se esforçou por manter ativa até o fim de seus dias) foi um dedicado investigador. Reconhecendo que o encanto das peças de Tchekhov não se manifesta em palavras, mas se oculta nas pausas “ou nas concepções dos atores ou na irradiação de seu sentimento interior”, Stanislávski propõe uma complexa investigação cênica que possa favorecer a latência desse encanto indizível. Os inúmeros objetos que põe em cena só fazem sentido

² Maxim Górkí está entre os mais importantes escritores russos do século XX. Era grande admirador e correspondente de Tchekhov. Escreveu sua primeira peça *Pequenos-burgueses* (GÓRKI, 2010) a pedido de Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko, que a encenaram em 1902 com os atores do Teatro de Arte de Moscou.

quando explorados pelos atores, quando servem à construção do mundo interior das personagens e à criação das atmosferas das cenas.

Assim, o recurso de um ator fumando em cena, com a informação do texto tchekhoviano de que não há ninguém em casa, somados à ideia de Stanislávski de manter o palco escuro, juntos, criam uma intensa atmosfera de desejo e suspense para o diálogo dos apaixonados Macha e Verchínin, cujas silhuetas somem e reaparecem conforme a brasa do cigarro se acende e apaga. Desse modo a análise focada na composição do espaço deverá atentar para suas diversas camadas, como as camadas de luz e som.

Nosso olhar para o espaço será apoiado pela proposta Iúri Lotman³. Em *A estrutura do texto artístico* dentro do capítulo “A composição da obra artística verbal”, Lotman se debruça sobre “o problema do espaço artístico”. Para ele, a linguagem verbal recorre frequentemente, “mesmo ao nível supratextual” (p. 361), a conceitos espaciais para organizar o mundo (as ideias, as relações). Lotman esclarece:

Os modelos do mundo sociais, religiosos, políticos, morais, os mais variados, com a ajuda dos quais o homem, (...), confere sentido à vida que o rodeia, encontram-se invariavelmente providos de características espaciais, quer sob a forma da oposição <céu-terra> ou <terra-reino subterrâneo> (estrutura vertical de três termos, ordenada segundo o eixo alto-baixo), quer sob a forma de uma certa hierarquia político-social com uma oposição marcada dos <altos> aos <baixos>, noutro momento sob a forma de uma marca moral da oposição <direita-esquerda> (as expressões “a nossa causa é justa”⁴, “pôr qualquer coisa à esquerda”). As ideias sobre os pensamentos, ocupações, profissões <humilhantes> e <elevadas>, a identificação do próximo com o compreensível, o <seu>, o familiar, e do <longínquo> com o incompreensível, e o estranho – tudo isso se ordena em modelos de mundo dotados de traços nitidamente espaciais. (1978, p.361).

Também o texto artístico (toda a obra de arte, dentro de seus limites, é considerada texto, ainda por Lotman) se organiza a partir de traços espaciais. Para organizar nosso olhar podemos estruturar a análise nas oposições binárias, dividindo o espaço em eixos espaciais (como alto-baixo ou dentro-fora) e atribuindo-lhes conceitos de natureza não espacial. Tomemos como exemplo meramente ilustrativo uma

³ O semioticista russo Iúri Lotman (1922-1993), um dos mais destacados participantes da Escola de Tartú, que reunia teóricos de várias áreas preocupados com problemas de semiótica.

⁴ Em russo, a mesma palavra <pravyi> significa <direito> e <justo>. Nota da tradução portuguesa (1978).

modelização espacial de função basilar na visão de mundo cristã, que atribui ao plano espacial alto o conceito moral de bem e ao plano baixo, o conceito de mal. Assim, associaremos conceitos de ordem não espacial aos eixos espaciais. Deste modo selecionaremos alguns eixos espaciais mais significativos nos dois textos de *As três irmãs*, o texto dramático e sua proposta de encenação – as partituras de Stanislávski.

A camada sonora da composição espacial de Stanislávski chama especial atenção no trabalho do encenador. No prefácio à edição russa das partituras de Stanislávski, Inna Soloviova⁵ resgata um notável comentário a esse respeito. Ela afirma que “Depois de se passarem muitos anos da publicação das partituras de direção de ‘A gaivota’, um conhecedor da cultura musical, V. Assáfiev dá atenção ao trabalho de princípios musicais que Stanislávski dispensou à peça⁶” (SOLOVIOVA, 1983, p. 8).

Voltaremos o olhar também para este ponto específico do que chamamos composição espacial, que é a composição sonora da encenação – já que a encenação é um texto artístico audiovisual. Considerando todos os sons e silêncios como parte de uma única sinfonia, as personagens com suas falas, são instrumentos executando linhas melódicas. As sobreposições de diálogos, contrapontos. Os silêncios não ocorrem quando não há o que dizer, mas compõem, como elemento fundamental, a sinfonia.

⁵Inna Soloviova é uma das maiores pesquisadoras e também editora das obras de Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchênko na Rússia. Atualmente trabalha na Escola de Arte Dramática do Teatro de Arte de Moscou. Não há obras suas traduzidas para o português.

⁶Tradução literal do russo.

Но тикают часы, весна сменяет
Одна другую...

*Mas o relógio ainda bate, as primaveras se sucedem
Uma depois da outra*

(Anna Akhmatova, 2009, p. 126).

O texto dramático de Tchekhov é dividido em quatro atos mais ou menos autônomos. Isso porque o ato posterior não decorre da necessidade de encadeamento de uma ação anterior, como prevê a teoria dos gêneros, de Aristóteles. Cada ato inicia-se com uma rubrica na qual o autor descreve o tempo e espaço da ação; esta ao invés de decorrer da necessidade de suceder a uma ação levada à cena, apoia-se em acontecimentos que não foram postos em cena, evidenciando-se assim a presença épica do autor que maneja o corte.

No primeiro ato a ação se passa em espaço fechado, casa dos Prózorov. Talvez a casa seja tão importante na peça que possa vir a ser considerada uma personagem. É um espaço bem definido no drama de Tchekhov: casa de província, pertencente à família de um general, possui um grande jardim com acesso ao rio e ao bosque, dispõe de um piano de cauda na sala – uma casa nobre. Stanislávski corporifica essa casa em uma complexa cenografia tridimensional, desenhada por Símov: há cômodos mais atrás, mais à frente e ao lado. Há também portas que levariam a cômodos no interior profundo da casa, escadinhas, degraus, janelas, móveis e muitos, muitos objetos. A partir do esquema abaixo, se pode ter uma ideia da cenografia do primeiro ato.

Fig. 47. – *Les Trois Sœurs*, plantation de l'Acte I, dessin de V. Simov. La plantation est identique aux actes I et II, à quelques détails près. 1) canapé; 2) guéridon; 3) pouf; 4) chaises; 5) tables; 6) divan; 7) chevalet avec une photographie; 8) support avec des fleurs; 9) jardinière; 10) piano à queue; 11) tabouret; 12) bancs; 13) buffet; 14) poêle de fer; 15) console portant un miroir; 16) fenêtre; 17) porte; 18) véranda; 19) escalier pour descendre; 20) entrée; 21) poêle; 22) salle à manger; 23) escalier pour monter; 24) porte de communication avec la chambre d'André.

7

Essa ideia de casa que se origina a partir de um coração (que é o seu espaço coletivo – as salas) parece habitar o imaginário de Tchekhov. Por exemplo, em sua novela *Minha vida*, de 1896, o narrador, tratando de elucidar a mediocridade do pai, descreve seu procedimento enquanto arquiteto:

Quando lhe encomendavam uma planta, normalmente ele desenhava primeiro a sala e o salão de festas. (...) Junto deles ia desenhando a sala de jantar, o quarto das crianças, o gabinete, ligava os cômodos com portas, e então irremediavelmente todos os cômodos acabavam por servir de passagem, e em cada um sobravam duas ou até três portas. (TCHEKHOV, 2011, p.13).

⁷ Legenda: Fig. 47 – As três irmãs, planta do Ato I, desenho de Símov. A planta é idêntica para os atos I e II, mudando alguns detalhes. 1) Cama turca; 2) mesinha redonda; 3) Pufe; 4) cadeiras; 5) mesas; 6) sofá; 7) cavalete com uma fotografia; 8) suporte com flores; 9) jardineira; 10) piano de cauda; 11) banquetta; 12) banco; 13) aparador; 14) salamandra; 15) console com espelho; 16) janela; 17) porta; 18) erker; 19) escada que desce; 20) entrada; 21) pêchka (tipo de aquecedor); 22) sala de jantar; 23) escada para subir; 24) porta do quarto de Andrei.

No primeiro ato do texto dramático, o centro do espaço é composto pela sala de jantar e pelo salão e o restante do espaço se desenvolve a partir dali. Há dois planos: à frente, a sala de visitas e, atrás das colunas, em segundo plano, a sala de jantar, segundo Stanislávski (ou salão, segundo o texto de Tchekhov). As duas salas são interligadas e as personagens passam o tempo todo de uma para outra. Não há barreira entre ambas e, deste modo, formam um único espaço, podendo uma personagem que se encontre na sala de jantar dirigir-se a outra que esteja na sala de visitas. Somente no final do ato, quando Natacha, sentindo-se incapaz de fazer parte do grupo de pessoas que se reúne ali, foge para a sala de visitas onde Andrei vai consolá-la, ocorre uma primeira cisão no espaço. A sala de visitas, antes espaço de socialização, agora vazia, se torna o abrigo que separa o casal dos demais personagens reunidos à volta da mesa; de espaço de socialização muda para espaço de separação. Notaremos adiante que Natacha é o pivô da cisão espacial. Na encenação, Stanislávski acrescenta uma terceira subdivisão ao espaço cênico do primeiro ato, o *erker*⁸. Esse espaço intermediário entre fechado e aberto, dentro e fora, atua como espaço de fronteira. O *erker* não é completamente interno como o são as salas de jantar e de visitas, pois fica anexado ao corpo da casa, pendendo para fora. Por não ter paredes, apenas janelas, recebe a luminosidade do espaço externo, deixando-se, assim, perpassar por tal espaço. No início da cena, na montagem do Teatro de Arte, tal espaço divide as irmãs – Olga e Irina estão ocupadas com seus afazeres no *erker* e Macha, deitada na cama turca da sala de visitas. Conforme Stanislávski:

À subida da cortina as irmãs estão sozinhas no palco – Olga, no *erker* corrige apressadamente os cadernos das alunas (para se livrar o quanto antes). Irina organiza o balcão de vidro (*erker*) que acaba de ser aberto, após o inverno. Coloca plantas, pendura as gaiolas com pássaros, troca-lhes a comida e a água - enfia-lhes na gaiola brotos recém colhidos do cume das árvores. (...). Macha, com um chapéu na mão, semi-deitada em uma cama turca, lê um livro. (p. 101)⁹.

⁸ O termo arquitetônico *erker*, em alemão designa uma espécie de saleta ou varanda fechada por janelas ou vidros. Não se apoia no chão, mas sobre vigas, ajuda na iluminação da casa. O termo utilizado em russo é *fonar*.

⁹ Todas as citações diretas das partituras de Stanislávski e do texto dramático *As três irmãs*, ambos traduzidos na parte II do presente trabalho, serão referenciados apenas por seu número de página e, quando houver, número da nota.

É de se notar que Irina, ocupada com os pássaros, carrega uma imagem metafórica de sua própria condição. Os pássaros na gaiola e a “jovem que acorda ao meio-dia, toma seu café na cama e depois ainda leva duas horas se vestindo....”, como ela mesma se define (p. 116) e que deseja ardentemente trabalhar, ir para longe dali, para fora da casa, fora da cidade, rumo a Moscou, são imagens complementares. Stanislávski escolheu essa imagem, nada é arbitrário na encenação. A gaiola com os pássaros é uma metáfora de todos os irmãos, aliás, dentro da casa. Neste momento, Irina tem a potência do voo, mas sua gaiola não é palpável, não bastará abrirem a porta para que se vá. Macha, de maneira mais evidente, veste o luto fazendo-nos lembrar da Macha de *A gaivota* e sua emblemática fala “Estou de luto pela minha vida, sou infeliz.” (TCHEKHOV, 2004a, p. 9). Olga, por sua vez, usa, segundo o autor, o uniforme azul-marinho de professora do colégio e corrige os cadernos das alunas (apressadamente, aponta o encenador). Seu figurino lhe confere um papel social e, à medida que ela vai se enraizando mais e mais na vida escolar, suas vestes assumem o sentido de uma carcaça aprisionadora. Sua profissão pública oprime seus sentimentos e lhe impõe certo comportamento, é preciso que ela se contenha.

Irina, depois de cuidar dos pássaros costura a gravata de Andrei; na movimentação desenhada por Stanislávski, a personagem costura o espaço – coloca as plantas, pendura as gaiolas, “encaminha-se para a porta de Andrei. Ele estende a mão e pega a gravata” (p. 105, Nº 4), depois volta ao *erker*, se debruça sobre a janela. Vai à sala de jantar pegar a comida dos pássaros, na volta, passa no piano e come um bombom, depois vai com a fruteira até a mesa da sala de visitas. Vai ao quarto de Andrei, beija Macha, volta a estar com Olga no *erker*. Irina costura o espaço durante o primeiro ato e, fazendo-o, une/costura os irmãos – é ela quem estabelece contato físico com todos. O encenador lhe dá como ação simbólica costurar/unir.

Aos poucos esse espaço iluminado pelo sol que entra pelas janelas abertas da casa vai se tornando festivo e alegre; é o dia do anjo¹⁰ de Irina, meio-dia de primavera. Um a um, vão chegando os convidados com flores, tortas e outros presentes. Com as janelas abertas o jardim, enquanto espaço aberto, não se opõe ao interior da casa; ao contrário disso, o jardim é um espaço externo que envolve e penetra harmonicamente (é harmônico) o ambiente, através do *erker*, com suas janelas abertas, influenciando

¹⁰ Na Rússia as pessoas comemoram o dia de seu santo homônimo, no chamado Dia do anjo. Muitas vezes, aliás, o Dia do anjo é o próprio dia do aniversário.

positivamente o estado de espírito de Olga e Irina, que expressam, respectivamente “Hoje faz calor, podemos deixar as janelas abertas (...). Hoje de manhã eu acordei, vi esse tanto de luz, vi a primavera e a minha alma se encheu de alegria” e “Hoje o tempo está bom. Eu não sei por que, mas minha alma está tão leve!” (p. 104 e p. 108).

Mas Macha separada espacialmente das irmãs, não compartilha o mesmo estado de espírito, não conversa - lê, vez ou outra assobia. Seu estado de espírito é introspectivo. Ao contrário, Olga e Irina, do espaço de fronteira, evocam o passado próximo (a morte do pai, há um ano) e distante (a infância maravilhosa em Moscou, de onde partiram há onze anos). Através das janelas olham para fora e vislumbram o futuro – o desejado retorno à Moscou. Como espaço de ligação, o *erker* possibilita a interpenetração dos espaços fechado-aberto, casa-jardim e passado-presente-futuro. Cuidando dos pássaros, Irina traz elementos do jardim, que compõe o espaço externo, para dentro da casa e da casa para o jardim – durante a cena ela manuseia gaiolas com pássaros, água e colhe, debruçada sobre a janela, brotos dos cumes das árvores. Ela está alegre, seu modo de locomoção contribui para a expressão de seu estado de espírito: atravessa o espaço várias vezes, vai para o quarto de Andrei, que está localizado fora da cena e, ainda “vai à sala de jantar buscar a comida dos pássaros. Leva nas mãos a vasilha de comida deles. No caminho para junto ao piano, olha para os biscoitos e para os docinhos que foram preparados e come algo” (p. 111).

É abraçada por Tchebutíkin e por Olga, atira-se em Macha para beijá-la. A movimentação de Irina no primeiro ato é leve e intensa. Ela liga os espaços da casa (*erker*, sala de visitas e sala de jantar), liga os que estão em cena entre si e o interior da casa aos cômodos que estão em cena quando vai ao quarto de Andrei (somente a porta deste cômodo pode ser vista pelo espectador). Irina costura os espaços e os personagens entre si. Stanislávski materializa essa metáfora da função da personagem, no primeiro ato, atribuindo-lhe a ação de coser antes do início da peça: “Sobre a mesa há linha, agulha e a gravata de Andrei, que ela estava consertando a seu pedido” (p. 101). Irina irá ao quarto de Andrei para entregar-lhe a gravata.

Alguns objetos também presentificam o interior da casa. Os relógios, por exemplo, que tocam sequencialmente as doze badaladas que marcam o meio dia: na sala de visitas, na sala de jantar e “ao longe, num dos aposentos contíguos” (p. 103, Nº 2). Unindo o espaço interno da casa ao jardim, Irina “se debruça sobre janela e despeja a água da vasilha.” (p. 109, Nº 14). Os espaços fora da cena, portanto, existem para o

drama tchekhoviano e o *erker*, posto em cena por Stanislávski, constitui-se, na realidade em espaço de intersecção externo-interno e presente-passado-futuro. Nesse caso, o *erker* é concebido como espaço de fronteira não apenas espacial, mas também temporal, de onde, no presente, as irmãs evocam o passado e premeditam o futuro. Os relógios, além disso, enquanto objetos cenográficos são uma metáfora cênica do super-objetivo (*sverkhzadatcha*, em russo) do diretor - o passar do tempo é um dos principais traços da peça de Tchekhov.

No esquema que precede suas partituras do 1º ato, o encenador aponta que através das janelas do *erker* o público verá os cumes das árvores do lado de fora. Além disso, sonoramente, o espaço externo penetra o interior da casa em muitos momentos: no final do segundo ato há o som dos guizos da troica de Protopópov que vem buscar Natacha e as vozes dos mascarados, que se aproximam alegres, subindo os degraus que conduzem à entrada da casa. Quando Anfissa os dispensa, ouvem-se “ais” e outros lamentos. É interessante notar que com a vinda dos mascarados até a porta, é o espaço cidade, simbolicamente, que se aproxima da casa. Desta vez, a porta se lhes fecha na cara.

Voltando ao ambiente iluminado do primeiro ato, temos o zigue-zague da criada que, durante todo o tempo, prepara a mesa para o café da manhã. Com essa movimentação ao fundo e o tilintar das louças e dos talheres, os convidados conversam amistosamente intercalando assuntos fúteis a assuntos filosóficos. Sempre que a conversa começa a assumir um tom demasiado sério há um corte – uma anedota, uma resposta evasiva, a sobreposição de outro tema de conversa (as belas flores, Macha que decide ficar para o café), a chegada de mais uma personagem. O clima, em geral, é leve. O barão, vez ou outra, toca piano. São íntimos, riem e brincam entre si. O espaço casa promove o encontro entre as pessoas.

A importância dos personagens, no entanto, é espacialmente marcada desde a abertura das cortinas no texto tchekhoviano. Apenas as três irmãs estão em cena. Para os homens (Tuzembakh, Tchebutíkin e Soliôni) é destinado o fundo do palco. Eles entram pela sala de jantar, que está em segundo plano e lá estabelecem uma conversa em voz baixa para que a atenção do público não fuja das irmãs. Vez ou outra, marcadamente, seus comentários hão de se sobrepor às falas das mulheres num exercício de contraponto.

Retomemos as primeiras movimentações desse ato. Olga corrige apressadamente os cadernos das ginásianas, Irina cuida dos pássaros – pendura as gaiolas, troca-lhes a água, a comida e a forragem. Enquanto isso Macha lê um livro com displicência. Cada uma das irmãs tem um andamento diferente. Essas ações iniciais ocorrem ao som de uma sonata em ânimo primaveril tocada supostamente pelo irmão Andrei, que está em seu quarto, fora de cena. O público saberá mais adiante que Andrei toca violino.

A sonata, juntamente com a luz do dia ensolarado que entra pelas janelas da casa dos Prózorov, compõe o ambiente primaveril do primeiro ato, carregado do desejo de renascimento e renovação que é próprio do imaginário em torno desta estação do ano. Mas Andrei erra e repete várias vezes o mesmo trecho – está estudando. Com essa ação cênica (o som do violino atribuído a Andrei), Stanislávski aponta para uma associação que o espectador faria ou poderia fazer: Andrei erra; tenta perseguir seus sonhos, alcançar a felicidade e erra. Andrei erra na vida. O encenador traduz a ideia da personagem na ação colocada fora de cena de ensaiar a sonata, errar, começar de novo, errar. Cruelmente, percebemos que a vida não começará de novo. Trata-se de um comentário do encenador. O som do violino de Andrei é sua participação na cena, é sua voz. Enquanto Olga e Irina se entusiasma planeando o retorno à Moscou, Andrei ensaia o renascimento das esperanças com sua sonata em tom primaveril que sempre erra e tem que ser recomeçada. Macha por sua vez, participa evadindo-se: lê um livro e assobia. Sua presença anímica está em outro lugar. Talvez, toda a leveza e desejo de renovação que chegam aos Prózorov no início da primavera, sejam cíclicos como o suceder das estações e retornem e esmoreçam todos os anos, como a sonata de Andrei que começa a ser executada, tropeça e recomeça.

Nesse ambiente, na encenação de Stanislávski, Olga relembra a morte do pai e o relógio da sala toca as doze badaladas. Em seguida toca o cuco, mais ao fundo, na sala de jantar e, após este, ao longe “apressado, como se estivesse atrasado, toca, em ritmo acelerado, com uma vozinha fina, um relógio pequeno” (p. 103, Nº 2). A sequência de doze badaladas acena, ainda, para um recurso simbólico, como se destampasse a caixa das lembranças e soasse como um sinal para que as irmãs embarquem rumo à utopia ‘Moscou’. As doze badaladas, muito recorrentes no imaginário ocidental, significam, com frequência, o marco de uma passagem. Geralmente marcam uma passagem que é cíclica: à meia-noite finda e começa um novo dia e o mesmo sucederá todos os dias. Aqui, as badaladas agem como se soassem do outro lado do espelho da Cinderela, que

retorna à realidade após as doze badaladas que marcam a meia-noite. Inversamente, as irmãs escapam do cotidiano e, embarcando rumo à utopia, sentem-se renascer com a chegada da primavera para, ao final do quarto ato, no outono que sucedeu a outra primavera, encontrarem-se novamente tentando remendar suas esperanças. Mas, então, é outono, as folhas estão caindo, talvez na primavera seguinte a esperança floresça.

Prolongando a duração das doze badaladas, Stanislávski facilita ao público a percepção dessa passagem simbólica inicialmente para um ano atrás, na ocasião do enterro do pai, recuando, em seguida, onze anos no tempo e transportando-se para Moscou. Esse primeiro recuo para um ano atrás é conduzido pela tessitura sonora: Olga embarca nas badaladas do relógio no ato da enunciação e desembarca nas badaladas do relógio um ano antes e reconstitui a sonoridade do enterro do pai: “(...)quando levaram papai tocava uma música e, no cemitério, davam tiros. (...) Aliás, chovia. Havia uma chuva forte e neve.” (p. 102).

As imagens da música fúnebre com os tiros e a chuva contrastam claramente com as imagens provocadas pela tessitura sonora na cena: o violino ensaiando a sonata, passarinhos, a conversa das irmãs. Tchekhov, com ironia, sobrepõe os comentários dos três homens ao fundo aos devaneios das irmãs. Quando Olga, embalada, pronuncia seu desejo de retornar à terra natal, um fragmento da conversa de Tchebutíkin, Tuzembakh e Soliôni faz um contraponto:

Olga - Hoje de manhã eu acordei, vi esse tanto de luz, vi a primavera e a minha alma se encheu de alegria e eu desejei apaixonadamente estar em minha terra natal.

Tchebutíkin – Nem pensar!

Tuzembakh – Bobagem, claro! (p. 104).

São conversas paralelas; a das irmãs, em primeiro plano é a conversa principal. A dos homens, embora se desenvolva independente, vez ou outra rasga o espaço se contrapondo às falas das irmãs. E, mais adiante, como a sonata de Andrei que ensaia se tornar música, o sonho das irmãs começa a se embalar e sofre o corte:

Irina – Ir para Moscou. Vender a casa, terminar com tudo aqui e – à Moscou...

Olga – Sim, o quanto antes à Moscou.

Tchebutíkin e Tuzembakh riem. (p. 106)

Com a chegada de Verchínin os três ambientes se unem em um único espaço festivo. Tal evento é marcado por várias explosões sonoras: gritos de entusiasmo ao descobrirem que ele vem de Moscou, choro das irmãs, movimentações frenéticas em cena, risos das irmãs (tempo: alegre). Andrei finalmente é chamado para conhecer o visitante recém-chegado. Macha e Irina brincam com o irmão, trazem-no arrastado, fazem cócegas, batem palmas, riem. Desde sua chegada, o primeiro ato se desenvolverá em crescente alegria. Outros personagens-instrumentos penetram o tecido sonoro – haverá a chegada de Kulíguin, marido de Macha, de Fedótik e Rodê que tirando fotografias e trazendo uma enorme cesta de flores que provoca alvoroço entre os convidados. Andrei trocará o violino por um serrote, fora de cena, enfim, o tecido sonoro se desenvolverá num crescendo eufórico, com explosões de gargalhadas, brindes, campainhas, canções, que culminarão no beijo silencioso de Andrei e Natacha, separados do grupo que está no fundo do palco, provocando a primeira cisão espacial da peça.

Toda essa malha sonora eufórica, sob os constantes ruídos da louça trazida pelos empregados, que estão pondo a mesa para o lanche – marca inequívoca do cotidiano – justifica-se, em parte pela presença de Verchínin. Como enviado de Moscou, ele é o elo que as manterá, ao menos nesse momento, ligadas ao paraíso Moscou, explodindo em vida como a primavera que entra pelas janelas abertas e inunda o ambiente de luz e alegria. A marca musical cíclica é sutil: na primeira cena do primeiro ato Olga traz a cena, no tecido sonoro da lembrança, a música tocada no enterro do pai – cabe imaginar, em se tratando do enterro de um general, uma marcha fúnebre militar. O quarto ato terminará com a marcha militar ao longe após a notícia da morte do barão, que se casaria com Irina. Essa dinâmica musical em crescendo mudará completamente no segundo ato, com a chegada de Natacha e do inverno. Sempre profundamente ligado ao sentido do texto dramático, com a coloração específica impressa pelo encenador, o complexo tecido sonoro da peça permite a entrada em profundas camadas de significação dessa obra artística.

A cidade

Se o jardim enquanto espaço externo não se opõe ao espaço interno da casa, onde os convidados ensaiam conversas elevadas acerca do sentido (e da falta de sentido) da vida e do trabalho, num entrosamento espacial crescente que culmina com a reunião de todos em volta da mesa, a cidade onde vivem apresenta-se, em oposição à casa, como lugar tedioso, monótono e atrasado. Em relação à cidade, aquele grupo de oficiais, que se encontra ali reunido (as irmãs são filhas de general e cabe à Kulíguin que é professor do colégio, a única exceção) detém um grau de erudição e sintonia com o progresso que, pelo menos ao seu modo de ver, não encontra eco na província. Estão inseridos contra a vontade em um espaço que não lhes é natural, são todos estrangeiros ali, são migrantes, de fato. A certa altura, o tenente-coronel Verchínin, recém-chegado de Moscou observa que, pela natureza e excelente clima eslavo, é bom viver naquela cidade, mas não se pode, no entanto, compreender porque a estação ferroviária fica tão distante. Adiante, Macha expressa sua sensação de não pertencimento à cidade: “Nessa cidade, saber três línguas é um luxo inútil. Aliás, não é nem um luxo, é algo inútil como um apêndice, como um sexto dedo.” (p. 162).

A oposição casa-cidade é tão fortemente marcada a ponto de o espaço da casa funcionar como uma ilha de erudição em harmonia unicamente com o jardim que está à sua volta, cercada, porém, por “uma massa ignorante” (p. 162) que habita a cidade isolada do mundo. Para Olga, já cansada do lugar, nem mesmo o vigoroso clima eslavo parece positivo, já que considera que ali “Aqui faz frio e tem mosquitos” (p. 144). Segundo a atriz e pesquisadora Priscilla Herrerias: “Na província, a beleza das florestas e a força dos rios são arruinadas pela ignorância de seus habitantes” (2010, p. 39). A oposição casa-cidade é definida pelas características: festivo x monótono, erudito x ordinário, alegre x tediosa, entre outros.

Mais do que um ambiente inóspito, a cidade é associada ao tempo presente. Enquanto o passado é feliz e luminoso, o presente é desesperançoso. Olga, não se casou e, por passar o dia no colégio e depois dar aulas até de noite, tem dores de cabeça constantes e sente-se esgotada. Queixa-se: “(...) sinto que minhas forças e a juventude se esvaem a cada dia, gota a gota.” (p.106). Já Macha, é casada com alguém que não suporta e um ano após a morte de seu pai ainda não tirou o luto; em suas palavras a vida que levam (portanto o presente) é “maldita” e “insuportável”. Tampouco para Irina a

vida parece feliz: “Para nós, as três irmãs, a vida ainda não foi bela, ela nos abafava como erva daninha.” (p. 186).

Em meio a certa tensão, quando Macha resolve ir embora porque se encontra na Melancolândia, como ela mesma denomina, Olga chora e diz compreendê-la. As irmãs oscilam entre um estado alegre e eufórico, e a possibilidade de cair no choro, como se uma tristeza constante as observasse de perto, latente. Com a chegada de Verchínin, vindo de Moscou, a conversa sempre se voltará a esse ponto magnético que é a cidade natal dos Prózorov. Em oposição ao fracasso e insatisfação ligados a vida presente, Moscou talvez seja, mais do que um lugar, uma dimensão de tempo. É o lugar do passado feliz, onde existia pai e mãe, espaço do tempo perfeito, que é o tempo da infância, mas também é a imagem do futuro impregnado de esperança e de sentido para a vida. Em oposição à cidade, Moscou é o lugar do progresso.

Além da oposição casa-cidade podemos pensar em Moscou como um terceiro espaço que se opõe a estes, sobretudo por ser um espaço etéreo, um espaço não delimitado já que está atrelado a uma dimensão temporal e não propriamente física. Está ligado ao espaço da casa enquanto espaço da família Prózorov, enquanto invólucro das lembranças que se materializam ali e se distanciará, mesmo enquanto utopia, na medida em que a família for sendo expulsa de sua casa. No entanto a cidade vai penetrando o ambiente: é dali que chegam as personagens – chegam com suas impressões, com seus pensamentos ruminados pelas ruas da cidade. Chegam também presentes dali, como as flores para Irina, a torta enviada por Protopópov e o pião trazido por Fedótik.

No primeiro ato da encenação, a cidade só existe nas falas dos personagens. Stanislávski mantém a casa festiva, resguardada da presença indesejável da cidade. Ao final do primeiro ato, a invasão da casa pela cidade será personificada pela presença de Natacha, conforme o texto de Tchekhov. Seria demasiado, talvez, enxergar sua presença como invasão. Trata-se, ainda da penetração deste último espaço, começando a desestabilizar a casa. Stanislávski guardará para o segundo e terceiro atos os recursos cênicos que revelarão a aproximação desse espaço indesejável para as irmãs e a vulnerabilidade paulatina da casa.

Moscou assemelha-se ao paraíso para onde os irmãos querem voltar, é um Éden perdido. Lá Olga se livraria da exaustão do trabalho, Andrei teria um futuro brilhante como professor da universidade, Irina conheceria o amor; apenas Macha, que já está casada, não poderia ir. A melancólica Macha, que não alimenta a ilusão deste retorno que deve conduzir todos a um futuro iluminado, parece, durante o início do primeiro ato, até a chegada de Verchínin, submersa em outro mundo, alheia ao momento presente. No início, enquanto as irmãs conversam sobre a morte do pai e o desejo de retornar a Moscou, Macha lê um livro e, na ação proposta por Stanislávski, semideitada, vai cortando (desprendendo) as folhas com um grampo de cabelos, numa atitude explícita de desinteresse e tédio. Vez ou outra assobia uma mesma melodia e depois, cantarola. São os primeiros versos de *Ruslân e Ludmila*, poema épico de Púchkin¹¹.

Ao citar *Ruslân e Liudmila* na voz de sua personagem, Tchekhov traz à peça outro texto da cultura. O poema de Púchkin é um novo espaço, que tem sua própria unidade e que é trazido para dentro da peça. Assim, Tchekhov traz para dentro do espaço dramático de sua obra o poema épico, tematizando a própria forma de sua nova dramaturgia invadida por traços dos gêneros épicos e líricos.

O poema fala de um lugar mágico secreto no fim do universo, onde há uma árvore que é o eixo do mundo; na mitologia eslava este lugar fantástico invocado por Púchkin é chamado de *Lukamórie* e seria um campo próximo ao mar. Esse poema de Púchkin é bem conhecido pelos russos e é bastante comum que as pessoas saibam ao menos esses primeiros versos de cor. A imagem de *Lukamórie* é muito difundida e está ligada também ao espaço dos contos de fadas ou contos maravilhosos. Mas podemos entendê-lo também como um espaço tão utópico quanto Moscou. Se este último não tem fronteiras, pois é, sobretudo, uma dimensão de tempo, o primeiro também é ilimitado por ser um espaço de ligação entre céu e inferno, entre os mundos terreno e espiritual - uma passagem. Enquanto as irmãs repetem o *leitmotiv*¹² da peça “À

¹¹ Aleksander Púchkin (1799 – 1837) é considerado por muitos autores e críticos o maior poeta da língua russa e fundador da literatura russa moderna. Entre suas obras mais conhecidas estão o poema épico *O cavaleiro de bronze* (1999), o romance *A filha do capitão* (1981) e a novela *A dama de espadas* (2006).

¹² Leitmotiv: (mus.) no decurso de um drama musical, frase melódica ou tema que exprime ou está associado a certa personagem, ideia, sentimento ou situação, como nos dramas wagnerianos. (Fig.) Motivo central ou dominante de uma ação; ideia em que frequentemente se insiste. (AULETE, 1958, p.2947, VB leitmotive).

Moscou!”, Macha cantarola os versos de Púchkin. *Lukamórie* é o lugar dos sonhos e da esperança. Na encenação, durante a conversa com Verchínin, inicialmente sobre Moscou e depois sobre a cidadezinha, Macha vai se tornando mais vivaz em sua movimentação. Pondo e tirando o pincenê, perscruta o recém-chegado, de acordo com a proposta de Stanislávski e ainda, corre até o quarto de Andrei para trazê-lo, arrastado, à sala de visitas. Mais adiante “levanta-se cheia de energia, tira o chapéu e coloca-o sobre o piano” (p. 165, Nº 138), declarando que mudara de ideia e agora vai ficar para o café da manhã. Mesmo irritada com Kulíguin, seu marido, que chegara em seguida, Macha se mantém animada até o final do primeiro ato.

Verchínin é um mensageiro de Moscou. Ou é ele próprio um pedacinho deste lugar utópico. A presença de Verchínin presentifica Moscou, incita a certeza de que os sonhos das irmãs Prózorov se realizarão. A casa, com Verchínin, se transforma em uma festa; comemoram o aniversário de Irina, que agora afirma não ser mais uma criança. A chegada da primavera renova-lhes o ânimo e a esperança, assim como a chegada de Verchínin. A relação entre os irmãos e os amigos é extremamente amorosa – brincam uns com os outros, fazem cócegas, beijam-se, riem. O ápice da comunhão entre os convidados é quando, finalmente, como já mencionado, sentam-se à mesa, no fundo do palco, para o café da manhã. Stanislávski aponta como deve ser o clima para o ambiente: “Na sala de jantar, conversa geral, brindam, encham os cálices, alguém fez graça e todos caíram na risada – gargalhada geral, morrem de rir, cena toda de riso” (p. 181, Nº 166).

Adiante, às provocações de Tchebutíkin, Stanislávski responde com a indicação de uma “explosão de gargalhadas” (p.187, Nº 176). O espaço alegre e festivo da casa parece escamotear a iminência quase constante de um choro, um desabafo. Vez ou outra ele acontece, mas a dinâmica coletiva o transforma. Esse estado limiar entre o riso e o choro revela um descontentamento com o presente, uma tristeza latente que acomete as irmãs. Macha se refugia em *Lukamórie* – depois da chegada de Verchínin não assobiara mais até que ele vá embora, com os outros oficiais, no quarto ato. Quando, no segundo ato, o amante se retira para acudir à esposa, Macha se vê arrancada subitamente de seu idílio amoroso. O filósofo Roland Barthes¹³ em seu *Fragmentos de um discurso amoroso* aponta que o sujeito apaixonado vive em desrealidade, conceito definido por

¹³ Roland Barthes importante crítico literário, filósofo e semioticista francês do século XX, ligado à corrente estruturalista. Lecionou no Collège de France. Publicou diversas obras como *Mitologias* (1980) e *Fragmentos de um discurso amoroso* (1997).

ele como “sentimento de ausência, fuga da realidade experimentada pelo sujeito apaixonado diante do mundo” (1997, p.115). Sozinha, porém, Macha tenta religar-se à realidade e, raivosa, destrata Anfissa, desmancha o jogo de paciência de Irina e Tchebutíkin. Barthes considera que “Para me salvar da desrealidade – para retardar sua vinda – tento me religar ao mundo pelo mau humor” (Idem, p. 117). Mesmo antes da chegada de Verchínin, Macha parece viver em desrealidade. A “fogosa” Macha, como nomeou Mello e Souza¹⁴, vivia já exilada antes da chegada de Verchínin. Talvez após o desmoronamento da figura do marido (que a personagem confessa ter julgado homem culto e inteligente, antes de se casar) viva em exílio amoroso e, conseqüentemente, exilada do mundo. Trata-se de uma personagem movida pela paixão amorosa.

Quando partem os militares, desesperada com a separação do amante, Macha volta a cantarolar os versos de *Ruslân e Liudmila*, desconexos, trocados em sua fuga urgente, quando o presente lhe parece ter-se tornado novamente insuportável. A partida de Verchínin impele Macha de volta ao exílio. Barthes aponta, no verbete Exílio, que “Ao decidir renunciar ao estado amoroso, o sujeito se vê com tristeza exilado do seu Imaginário”. Para Barthes “A paixão amorosa é um delírio, mas o delírio não é estranho; todo mundo fala dele, ele fica então domesticado. O que é enigmático é a perda do delírio¹⁵: se entra em quê?” (1997, p.160).

Tentando conter o pranto, Macha se agarra aos versos de Púchkin. Ela evita olhar para o dilaceramento que experimenta com a separação de seu amante forçando a entrada em seu exílio fantasioso. Está confusa, troca os versos, insiste. Em contato com o presente deixa escapar “Estou enlouquecendo...” (p. 588), mas volta, imediatamente a forçar a porta de entrada de seu refúgio. Quando soa um tiro (que mataria o barão), retoma os versos. Macha transita entre delírios, na peça. Com a chegada de Verchínin, abandona a utopia *Lukamórie* pela paixão amorosa – delírio; ao ver-se arrancada do delírio amoroso salta de volta para *Lukamórie*. Agora Macha repete os versos de *Ruslân e Liudmila* avançando algumas linhas e recupera as imagens da corrente de ouro em volta do carvalho e do gato. *Lukamórie*, então, torna-se uma imagem ambígua – a corrente de ouro prende o gato à árvore, prende Macha à Kulíguin, se quisermos, à sua

¹⁴ Gilda de Mello e Souza filósofa,ensaísta e crítica literária brasileira, foi professora e diretora do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo. Entre suas obras estão *O tupi e o alaúde* (1979) e *Exercícios de leitura* (1980).

¹⁵ Grifo do autor.

vida tediosa e pouco interessante, à cidade. Trata-se agora de uma imagem de fuga e aprisionamento.

Macha é como uma única frase melódica que soa, ao longo da peça, o tema do Éden perdido, como as irmãs. O sentido da frase é que vai se transformando ao longo do tempo e dos acontecimentos. São vozes consoantes, embora verbalmente não expressem os mesmos desejos. A realidade sempre incita a projeção da fuga. Macha, porém, seria um instrumento mais melancólico do que Olga e Irina. Na introdução à edição italiana das partituras de Stanislávski, Malcovati¹⁶ comenta que

A trama musical colore, então, de realidade o diálogo inteiro, o texto inteiro. A música não é somente aquela produzida pelos instrumentos: é aquela das vozes, das entonações, dos níveis de intensidade de cada verso¹⁷. (1999, p.13).

A dor da separação talvez seja o único contato direto com a realidade para Macha. Ela, porém, o evita e mantém-se como uma mesma frase melódica de toda a peça. Pouco antes de pronunciar suas últimas palavras (“É preciso viver... É preciso viver...”, de acordo com a versão final do texto de Tchekhov), Macha renuncia à catarse da dor e diz ao marido “Precisamos ir para casa... Onde estão meu chapéu e minha capa?” (p. 602). Retorna, assim, à sua ausência habitual. Seu sentido de não-pertencimento é mais explícito quando reage a tentativa de as irmãs lhe conduzirem à casa, declarando com raiva “Para lá eu não vou” (p.592). A casa não é mais passível de ser habitada por Macha. No entanto ela afirma que precisa ir para a casa (refere-se à sua casa e de Kulíguin, evidentemente). No primeiro ato ela também resolve abandonar a festa de Irina e ir para a casa – não vai. Macha flutua em busca de um lugar para o qual retornar. Tal lugar não existe.

¹⁶ Fausto Malcovati é tradutor do russo para o italiano e professor de eslavística na Università degli Studi di Milano.

¹⁷ Tradução livre de Adriana Affortunati.

Quando Natacha chega, estão quase todos à mesa. Olga vai recebê-la – a moça da província está nervosa, alega se sentir confusa em meio a tantos convidados. O fato é que todos notam que Natacha não pertence àquele ambiente (ela mesma, inclusive), sua lógica interna diverge da lógica das irmãs e dos militares. Em trabalho com atores em São Paulo, o diretor de teatro e pedagogo russo, discípulo de Mária Knebel¹⁹, Adolf Shapiro, usou uma imagem interessante para ilustrar a discrepância entre Natacha e o círculo da pequena nobreza na casa dos Prózorov: as irmãs e os militares seriam cavalos de raça pura e Natacha, uma vaca que, colocada em meio a eles se pergunta “mas porque eles não têm chifres? Chifres são bonitos, eles precisam de chifres²⁰”. A questão, ressaltava Shapiro, é a educação. Natacha não é pobre, mas tosca. Poderia ser filha de comerciantes da pequena burguesia local. Enquanto os Prózorov têm uma educação refinadíssima (os militares na Rússia czaristas eram oriundos da nobreza e educados segundo os padrões europeus), Natacha é uma caricatura do mundo culto. Nesse sentido ela pode ser vista como um espelho distorcido e indesejável da pequena nobreza. Não há possibilidade de comunicação entre eles.

Aqui retomamos a temática cara a Tchekhov da impossibilidade de comunicação. Natacha e as irmãs embora tenham estruturas de pensamento muito diferentes, não levam suas ideias ao embate. Nesse caso, o diálogo tchekhoviano, segundo Herrerias, deixara “de exercer a função de ‘mola propulsora’ de acontecimentos externos, como acontece no sistema dramático tradicional, para tornar-se a expressão de indivíduos isolados” (2011, p.94).

A discrepância entre Natacha e as irmãs se manifestará em pequenos comentários, como o de Olga em relação à inadequação do cinto verde que a moça está usando. Natacha sequer pode compreender sobre o que se trata o espanto de Olga e, na simplicidade de sua lógica, pergunta se o cinto verde “dá azar” (p. 190). Sem poderem

¹⁸ Título do conto de Clarice Lispector (1981).

¹⁹ Mária Knebel trabalhou como atriz no Teatro de Arte de Moscou. Em 1936 foi chamada para fazer parte do estúdio experimental do Teatro de Arte como pedagoga de "Fala Cênica", onde desenvolveu, junto com Stanislávski, o método de análise da peça e do papel através da ação. Seus dois livros considerados mais importantes (*Análise da peça e do papel através da ação* e *A palavra na arte do ator*) estão sendo traduzido pela primeira vez para o português, em versão redigida e adaptada por Anatolii Vassíliev, com prefácio de Adolf Shapiro.

²⁰ Anotação de fala do diretor-pedagogo russo Adolf Shapiro no processo de montagem do trabalho Tchekhov4 – Uma experiência Cênica, com estreia em 17 de setembro de 2010 na FUNARTE – SP, apresentado em outubro de 2010.

entender-se, elas não insistem no assunto. Sua incongruência não faz com que se choquem, ao contrário, impede que dialoguem e que entrem em embate.

Natacha tenta se comportar com naturalidade. A mesma sensação de não pertencimento das irmãs em relação à cidade acomete Natacha, habitante natural da cidade, quando penetra a casa. Comentando a estranheza de seu cinto verde, Olga consegue deixá-la ainda mais constrangida e sua chegada à sala de jantar será desastrosa. Stanislávski inclui vários detalhes que explicitam essa sensação de ansiedade e desconforto. “(Natacha) Aparece por detrás da porta e dá uma espiadinha na sala de jantar”, “procura pelo lenço; verifica que esqueceu no sobretudo, sai rapidamente e retorna no mesmo instante”, “à porta da antessala tira o chapéu entrega-o à Anfissa durante o movimento”, “Atormentada, ofegante” e acrescenta: “No primeiro ato Natacha, apesar do mau gosto para se vestir, é bonitinha (como uma boneca). Ela é inclusive sincera, acanhada”. (p. 187 e 189, N°s 181 e 186). Com este último apontamento que deverá ser considerado pela atriz que fará o papel de Natacha, Stanislávski evita incorrer no erro de demonizar a personagem ou transformá-la em rival das irmãs. Tchekhov não julga seus personagens em nenhum momento. Ao contrário, Tchekhov permite, generosamente, que seus personagens se mantenham enquanto ideias, sem que uma delas saia vitoriosa sobre as outras. Este pequeno apontamento de Stanislávski sobre Natacha e toda a movimentação que ele desenha para ela, aproximam-na do público que deverá compreendê-la em sua maneira de pensar. Pode-se evitar assim o achatamento da peça.

Na nota N° 188 que começa na página 191, Stanislávski aponta que, durante a entrada de Natacha na sala de jantar, Andrei é provocado algumas vezes por Tchebutíkin e por Irina. Como se cumprisse um ritual de iniciação, Natacha vê-se obrigada a contornar toda a mesa até, finalmente, sentar-se ao lado de Andrei. Há dois tipos de tensão para os dois, um deles consiste no fato de se tornarem, discretamente, o centro das atenções e Andrei sofrer por isso todo o tipo de chacotas e outra dada pela própria condição dos recém-apaixonados quando se encontram. Significativamente, quando Fiedótik grita para que todos façam a pose para fotografia, os enamorados são os únicos a não se virar, permanecendo de costas – excluem-se do grupo, nesse momento. Quando Tchebutíkin faz mais um comentário bem humorado expondo Natacha, todos riem. Na rubrica do autor “Natacha sai correndo da sala de jantar para a sala de visitas e, Andrei, atrás dela” (p.202).

Para que se chegue à rubrica do autor, Stanislávski construiu esse complexo jogo cênico que vai pressionando os ânimos dos enamorados até que Natacha não possa fazer outra coisa que não sair da mesa, fugindo dos convidados.

Na indicação do encenador, Natacha corre para a antessala e depois para o *erker* onde, após as súplicas de Andrei, o casal se beija. Essa é, portanto, a primeira grande cisão espacial da peça. Natacha e Andrei separam-se do grupo. Os oficiais que chegaram atrasados presenciam a cena do beijo e, em seguida, deixam o casal isolado e são recebidos com alegria na sala de jantar. O *erker* torna-se o abrigo que separa o casal do restante dos convidados. Será a última vez em que este espaço fará parte da cena; nesse momento ele é recortado do resto do espaço e deixa de ser uma fronteira aberta que comunica os espaços interno e externo para se tornar uma fronteira fechada que protege os amantes e os separa do mundo. Na união de Andrei e Natacha há o início de uma nova família nuclear e a cisão com a família de origem.

Preparativos para a não-festa

O segundo ato da peça tem quase a mesma cenografia, mas são oito horas da noite. A casa está escura, apenas iluminada por uma vela carregada por Natacha, agora esposa de Andrei. Para além da fronteira da casa não se percebe mais a presença do jardim - que atuava como invólucro da casa - mas da rua, da cidade. Na rubrica inicial do ato, Tchekhov descreve: “É quase possível ouvir que, fora de cena, na rua, alguém toca sanfona” (p. 220). Se antes eram os raios de sol, elementos do jardim, que penetravam o ambiente, além dos sons do violino de Andrei, agora é perceptível a presença da cidade dentro da casa. Com a casa escura (imagem contrastante à do ato anterior), a cidade se aproximou e, com os sons da sanfona, ultrapassa suas fronteiras. Há que se notar que Stanislávski escolhe, não por acaso, o som de uma sanfona. Em oposição aos sons do piano e violino, no primeiro ato, instrumentos ligados ao registro alto, erudito, a sanfona faz parte de um registro cultural de rebaixamento, vulgar.

Nas primeiras notas para o início do segundo ato, Stanislávski aponta um painel pintado com as luzes dos lampiões da cidade, do lado de fora da janela da sala de jantar: “Há uma iluminação vinda dos lampiões da cidade (painel), na janela da sala de jantar.” (p.215). A cidade é visível e seus sons são audíveis de dentro da casa. Ela compõe o último plano da cena, está ‘colada’ à casa. Inicialmente penetra a casa com sons ébrios – fragmentos da festa que tomou a cidade. Essa possibilidade de visualização do que estaria fora de cena (de segundos e terceiros planos de cenário) são marcas da reescritura do texto pelo encenador, são pistas autorais do encenador. Há um jogo de afrouxamento da fronteira entre esses dois espaços primordiais. A festa passa da casa para a cidade e da cidade vai contagiando a casa.

Antes de começar suas notas, propriamente, Stanislávski faz uma habitual listagem de todos os itens que devem constar no ato. Há, depois, uma longa descrição do “Início do 2º ato”, falando das luzes, da movimentação de Andrei fora de cena, de como os móveis foram modificados e como aparecem os objetos de bebê. Essa descrição termina com uma lista de sons. Há ainda, uma segunda descrição chamada “Início do ato”, mais breve do que a primeira. Ela começa com: “Longa pausa para o estado de ânimo e os sons” (p. 217). Voltaremos aos sons, que foram enumerados no final de “Início do 2º ato”:

Sons. 1) Batida dos pêndulos do relógio (na antessala e sala de jantar) em diversos tons. 2) Badaladas do relógio do 1º ato (*como no primeiro ato*). 3) Ruídos do cano na pêtchka²¹. 4) Vento (não cortante) e nevasca no vidro. 4) Sons de sanfona vindos do lado de fora, perto do portão. 5) Uma troica com gritos bêbados passa correndo na rua. 6) Ao longe, canção bêbada de farristas que passam (p.217).

Notamos que os sons de origem natural (o vento e o bramido - de vento, provavelmente – no cano da lareira) ajudam a construir um clima que contrasta em tudo com o clima do primeiro ato. Há uma situação semelhante: os preparativos para uma festa na casa dos Prózorov. No entanto é noite. O silêncio é salientado pelo som das badaladas do relógio e pela monotonia das tosses, do arrastar de sapatos da velha babá, do folhear dos cadernos de Andrei. A alegria parece estar na cidade e infiltra-se pelas frestas da casa (vedada para o inverno) através dos sons da sanfona, da passagem da troica, dos gritos bêbados, da canção dos farristas. Com toda a sua vulgaridade, os sons da rua violentam o espaço da casa. A vida, parece, acontece, ao contrário do ato anterior, do lado de fora, na cidade. Invertem-se algumas características de casa e cidade em relação ao primeiro ato.

É *Máslienitsa*, festa eslava semelhante ao carnaval, que marca a passagem do inverno rumo à primavera. Em geral, faz ainda muito frio. Comemora-se com *blini*²², receitas com manteiga e outros derivados do leite. As pessoas saem mascaradas ou fantasiadas às ruas. Em relação ao tempo natural, do primeiro para o segundo ato é como se estivéssemos para completar um ciclo – estávamos no início da primavera, agora chegamos ao fim do inverno. A mesma cenografia do primeiro ato compõe aqui um espaço completamente diferente. O jardim não está mais em harmonia com o espaço da casa, ao contrário: neva e a comunicação com o espaço externo foi cortada. O *erker* é agora uma fronteira interdita. Está fechado por dentro, não se comunica mais com o interior da casa, está fechado por uma tapadeira coberta de feltro para que o frio não penetre o ambiente. Somente a sua lateral externa poderá ser vista pelo público, a parte que pende para fora da casa. Por ali, nota-se que há gelo e neve sobre os vidros e que, do lado de dentro, tudo está atravancado por bancos e mesas cobertos com capas. Adiante, Stanislávski explica “A mobília do cômodo foi simplificada de acordo com o

²¹ Tipo de aquecedor de ambiente. Nota detalhada na tradução.

²² Espécie de panqueca, servida com algum molho doce ou salgado, muito típica da culinária Russa. É a comida tradicional do período de *Máslienitsa*.

gosto de Natacha” (p. 215). O espaço externo não mais penetra harmonicamente o espaço interno ao contrário, é hostil à casa.

Faz muito frio e a casa pretende-se um abrigo, no entanto, o encenador aponta adiante que as irmãs se abraçam congeladas e os uivos do vento entram pela chaminé. As mudanças no espaço são oriundas, como notamos, do clima e de Natacha - elemento que podemos identificar com a cidade. Ao abrirem-se as cortinas, o público notará a tensão espacial proveniente de algum acontecimento que se deu fora da encenação, entre o primeiro e segundo atos (o casamento de Andrei e Natacha e a chegada do bebê). Tendo o primeiro ato terminado com linhas de conflitos frágeis e pouco definidas, essa tensão espacial criada por Stanislávski será, provavelmente, a primeira impressão criada para o público, revelando a presença de conflitos. Os conflitos que, poucas vezes em Tchekhov, são levados ao embate, que poucas vezes movem a ação dramática, são aqui encenados por Stanislávski no plano espacial. Essas mudanças de ambiente nesse segundo ato são exemplos claros desse procedimento. Junto à nova decoração da casa, por exemplo, há uma invasão de acessórios de criança. São fraldas, cueiros, manta, brinquedos, um carrinho de bebê. Nos apontamentos do encenador estão espalhados sobre o chão, tapete e sofá. Com a troca dos móveis da família por móveis novos, perde-se a ideia de conservação, tão cara a aristocracia. A chegada do bebê, personificada por seus objetos, reforça a ideia de que o ‘novo’ invadiu o espaço da casa. Se antes os objetos de família e retratos do falecido general e de sua esposa davam à casa um caráter de espaço de conservação, podemos considerar que o segundo ato traz à cena a invasão da novidade e da mudança. Notaremos, no entanto que, em relação aos sonhos dos irmãos – a ida a Moscou, a cátedra na universidade – nada caminhou nesse sentido. A ciclicidade do tempo deixa a impressão de que logo será primavera e todo o primeiro ato poderia se repetir, com o renascimento dos sonhos e da vontade de viver e trabalhar.

O novo, embora penetre o espaço de ação dos Prózorov (a casa da família), não é uma característica constitutiva desse espaço, é um elemento de fora, que penetra, contamina, modifica o espaço. O novo estará em tensão com a ideia de conservação, essa sim, própria ao meio dos Prózorov e à ideia de família. Em contraste com o ambiente inundado de luz e com a intensa movimentação do final do ato anterior, as cortinas se abrem para um palco semi-escuro, recortado por um mosaico de luzes indiretas. Há a luz fraca da lareira que se extingue: (em primeiro plano), um candeeiro

colocado em segundo plano (sobre a mesa da sala de jantar) prestes a se extinguir; ainda na sala de jantar há “um feixe de luz vindo da porta do corredor que está entreaberta” (p. 214) e a iluminação dos lampiões da cidade, através da janela. “Na antessala arde uma pálida lâmpada de lata” (ibidem) tornando visível Ferapont – o velho guarda do Conselho Municipal – que dorme. É o único em cena, sentadinho lá atrás, num canto do palco. A presença mais notável talvez seja a do feixe de luz que se estende na sala de visitas, vindo da porta entreaberta do quarto de Andrei. “Por este feixe de luz passa, de quando em quando, a sombra de Andrei, que vaga em seu quarto, lembrando a palestra.” (p.214). A presença de Andrei é cenicamente materializada pela movimentação de sua sombra, um recurso plástico refinado, do qual se utiliza Stanislávski. Nesse ir e vir da sombra de Andrei, Anfissa entra levando uma jarra de *kvas*²³ ao seu quarto. Diferente do primeiro ato, a casa é, agora, escura, vazia e sonolenta, há inúmeras marcações de bocejos e espreguiçar-se entre os apontamentos de Stanislávski. Na cena com Natacha, Andrei “boceja, (...), se espreguiça” (p.223, Nº18) e depois fala com a esposa “bocejando” (p. 227, Nº 24). Ferapont “Meio dormindo, cutuca o livro com os dedos, funga, lambe os dedos, enxuga o nariz com a mão; não encontra, de forma alguma, as páginas onde se deve assinar, já que dormira muito” (p.235, Nº 43). Até a entrada de Macha e Verchínin há vinte e três pausas apontadas por Stanislávski (até o mesmo momento, no texto de Tchekhov há quatro). Essas pausas definem o andamento do início do ato. São fundamentais para que a atmosfera interior das personagens possa emergir. As famosas pausas são, nas palavras de Ripellino²⁴, “angustiosos silêncios alusivos, como janelas abertas sobre o subtexto, trépidos lampejos de [do] inexprimível que rompiam a fluidez literária do velho teatro.” (1996, p. 29).

Nesse clima, Natacha cortará o espaço horizontalmente com uma vela até o quarto de Andrei. Ao longo da cena com o marido, já na sala de visitas, apagará os rastros de luz deixados pela casa. À saída de Anfissa, apaga a vela esquecida sobre o piano, depois apaga o candeeiro da antessala. Leva consigo a vela da sala de visitas, mas, finalmente, esquece a sua própria vela ali, antes de chamar Ferapont e sair de cena. Apesar desta única vela deixada para trás, podemos dizer que Natacha escurece a casa.

²³ Bebida fermentada não alcoólica muito popular na Rússia.

²⁴ O italiano Angelo Maria Ripellino é tradutor, ensaísta, eslavista e teatrólogo, além de romancista e poeta. Entre suas principais obras relacionadas à literatura e à cultura russa há traduções para o português de *Maiakóvski e o teatro de vanguarda* (1986) e *O truque e a alma* (1996).

Na penumbra, com interferências dos sons vindos da rua, Andrei e Ferapont iniciarão o conhecido diálogo de surdos em que Andrei desabafa sobre o tédio e a mediocridade de seu trabalho como secretário do Conselho Municipal, sobre o desejo (já como um sonho impossível) de estar em Moscou e ser professor na universidade. O tom absurdo dessa cena como foi escrita por Tchekhov é sublinhado pelos apontamentos de Stanislávski (p.s 235-241, Nºs 41, 42, 44, 49, 54, 56, 60, 64 e 66,) que indicam a movimentação contínua de Ferapont destapando e voltando a tapar as orelhas com o lenço que traz amarrado à cabeça. Toda vez que Andrei fala as orelhas estão cobertas. O velho funcionário as descobre para tentar ouvir e torna a cobri-las novamente. Ouve, evidentemente, fragmentos do que o patrão diz. Resolve então contar os dois casos extraordinários sobre Moscou, já que identificou a cidade como tema da conversa. O teórico Peter Szondi²⁵ aponta a existência não de um diálogo, mas de monólogos simultâneos considerando a impossibilidade de um entendimento genuíno nas falas sobre um mesmo objeto:

O que aparece aqui como diálogo, com o apoio do motivo da mouquidão, é no fundo um monólogo desesperado de Andrei, que tem como contraponto o discurso igualmente monológico de Ferapont. Enquanto na fala sobre o mesmo objeto se mostra comumente a possibilidade de um entendimento genuíno, aqui se expressa sua impossibilidade. A impressão de divergência é tanto mais forte quando ela simula uma convergência como pano de fundo. O monólogo de Andrei não resulta do diálogo, antes se desenvolve por meio de sua negação. A expressividade desse ‘diálogo de surdos’ se baseia no contraste doloroso e paródico com o verdadeiro diálogo, que ele relega assim para a utopia. Mas isso coloca em questão a própria forma dramática. (2001, p.53)

Não basta, portanto, que o objeto do assunto seja comum aos personagens. Isso não garante o diálogo. Como veremos adiante, no subitem *Moscou no caleidoscópio*, esse objeto, Moscou, será sempre múltiplo na peça, variando de acordo com a percepção de cada personagem, provocando, por vezes, a impressão de que conversando, se entendem. Rosenfeld considera, a exemplo dessa mesma passagem da peça, que o próprio diálogo, na obra dramática de Tchekhov

²⁵ Peter Szondi, teórico e crítico literário húngaro. Lecionou História da literatura e Literatura comparada na Universidade Livre de Berlim, a partir de meados da década de 60 do último século. Seus livros foram traduzidos para diversas línguas. Em português encontramos *Teoria do drama burguês* (2004) e *Teoria do drama moderno* (2001).

participa do retardamento do tempo. Em vez de produzir modificações pela dialética comunicativa, isola os personagens, exprimindo essa paralisia da alma, já por si evidente em seres que não vivem em interação atual, mas que se escondem na ‘concha’ das suas vivências subjetivas, ligadas ao passado lembrado ou ao futuro utópico. (...) Andrei só fala porque o outro não o entende: ‘Acho que não lhe diria nada se você ouvisse bem’. (ROSENFELD, 1965, p.85)

Temos neste ponto a sensação de que o ruir da casa, que começa com a chegada de Natacha, simboliza também o ruir da própria família – que dará lugar a uma nova família nuclear – e também do próprio modo de vida da aristocracia (há indícios já no primeiro ato, nas falas de Irina e do barão sobre o trabalho: o barão acredita ainda que haverá um dia em que toda a humanidade trabalhará). Esse movimento de desmoronamento revela-se também em outro nível, na própria forma dramática de Tchekhov. O diálogo de surdos seria um dos procedimentos que desestabilizam a própria forma dramática pura (ROSENFELD, 1969) sobre a qual o autor constrói sua peça.

Durante o diálogo, a tessitura sonora é constituída pela conversa desencontrada entre os dois (com o tom confessional de Andrei e o tom absurdo de Ferapont) com frequentes penetrações dos ruídos da rua. O som da sanfona introduzido por Stanislávski, dá uma dimensão extremamente poética ao diálogo absurdo. A atmosfera da festa que domina a cidade, durante o ato, insiste em se infiltrar no ambiente da casa. A festa, agora, acontece do lado de fora, no espaço externo e a casa, antes cheia de convidados, festiva e iluminada, tornou-se escura, cheia de portas fechadas e vazia. Os sons produzidos no interior da casa durante as cenas de Natacha e Andrei, Ferapont e Natacha e Andrei e Ferapont são todos instrumentos para a construção da monotonia: os já mencionados barulho constante das batidas do pêndulo do relógio, tossidinhas, folhear de páginas, arrastar dos chinelos e, ainda, bocejos, suspiros, abrir e fechar da portinhola da chaminé, conversas baixas fora ou ao fundo da cena, uivos na lareira. Os sons que vem da rua são quase eventos sonoros que invadem a cena, como a “Passagem de dois bêbados pela rua. Ouvem-se suas canções e suas vozes.” (p. 233, Nº 38) e, adiante, após uma “Pausa. Ao longe, na rua, tinem os guizos, a troica avança, ouvem-se os gritos do cocheiro e vozes bêbadas. Pode ser que sejam os mascarados ou Protopópov.” (p.241, Nº 68).

Até que soa a campainha. Com a chegada de Macha e Verchínin, a casa, aos poucos, começa a recuperar a vivacidade. Na rubrica de Tchekhov, a camareira acende as lâmpadas e as velas à sua entrada. Stanislávski aponta que as luzes indicadas pelo autor constituir-se-ão de duas velas acesas na sala de jantar. Macha e Verchínin sentam-se no escuro, em primeiro plano, na sala de visitas - estão contra a luz compondo um interessante efeito para o espectador, um diálogo de silhuetas. Essa sequência de cenas em duplas que caracteriza o início do segundo ato – as três duplas anteriores (Natacha, Andrei e Ferapont em todas as combinações), Macha e Verchínin e, a seguir, Irina e Tuzembakh trazem a cena uma dinâmica completamente diferente da que vigorou no primeiro ato, constituído quase todo por uma longa cena coletiva. Agora, privilegia-se o diálogo privado, a casa reorganiza-se pelo modo de vida burguês, a partir da chegada de Natacha.

Quando entram, Irina e o barão Tuzembakh não notam o casal na penumbra da sala de visitas e iniciam seu diálogo na sala de jantar iluminada. Com essa inversão de planos, colocando a cena principal no fundo do palco e mantendo o primeiro plano no escuro, Stanislávski desestabiliza a percepção do espectador. Inesperadamente uma faísca seguida de uma chama luminosa fugaz revela aos recém-chegados a presença dos amantes na penumbra. Um após o outro, Macha e Verchínin riscam fósforos, um a um e ampliam, assim, o espaço cênico, colocando novamente as duas salas em contato. Os amantes são apenas silhuetas, sentados bem próximos, no escuro, iluminados pela luz contra que vem da sala de jantar, ao fundo. Sua conversa é interrompida várias vezes pelo barulho de um rato e barulhos na lareira, uivos na chaminé, a presença de Andrei em seu quarto, fora de cena. Em uma das interrupções do rato, Stanislávski aponta que,

Andrei afasta a cadeira violentamente. Suspira, caminha e começa uma terrível e lamentosa melodia no violino. Verchínin, durante a pausa, troca de lugar para ficar mais perto de Macha. A arrumadeira traz o candeeiro aceso para a sala de jantar e sai. Na sala de jantar há luz. (p. 253, N° 87).

Verchínin, com a “lamentosa melodia” ao fundo, aproveita para se aproximar de Macha. A conversa de silhuetas continuará por sobre o som de um serrote – Andrei deixou o violino e começou a serrar alguma coisa. Nessa situação os amantes passam a

falar de si e ouviremos o som de um beijo no escuro, compondo uma imagem sonora inusitada – beijo sobre serrote.

Quando passam a se iluminar com os fósforos (após a chegada de Irina e Tuzembakh) inicia-se uma conversa coletiva. É surpreendente a complexidade da composição da iluminação para essa montagem. É preciso lembrar que estamos em 1901, a eletricidade ainda é novidade; Stanislávski se arrisca por um caminho completamente novo: a luz elétrica no teatro. Aqui, no início do ato, no início do terceiro ato (como veremos) e em muitos outros momentos, Stanislávski lida brilhantemente com a materialidade da luz.

Iluminada pelos candeeiros da sala de jantar, no plano ao fundo, a figura de Irina contrasta visivelmente com a jovem alegre do primeiro ato; é agora uma moça esgotada pelo trabalho no telégrafo no qual não vê poesia. A conversa é pesada, fala-se também sobre os boatos de que Andrei vem perdendo dinheiro no jogo. Stanislávski incrementa a sensação de desconforto no ambiente, incluindo o já mencionado barulho do rato que, vez ou outra, arranhando o assoalho, interrompe a conversa. É uma imagem da decadência da casa dos Prózorov. Utilizando-se de um procedimento semelhante ao de Tchekhov, que com frequência quebra a solenidade de uma cena com algum comentário sarcástico, cômico ou que fuja totalmente ao assunto, o encenador introduz no meio de falas muito sérias, uma quebra. Enquanto Irina se queixa do trabalho o rato arranha. Em seguida, Verchínin pega o Petruchka batedor de pratos, brinquedo de Bóbik, o bebê, e bate com os pratos. Adiante, repete a ação, quando falam sobre as dívidas de Andrei. Impede-se, desse modo, que qualquer assunto se torne muito sério ou solene por mais do que poucos segundos. Quando, adiante, Irina clama por Moscou, como no primeiro ato, o rato arranha o assoalho novamente. Em outro momento, quando Verchínin, após receber um bilhete comunicando uma tentativa de suicídio da esposa, vai embora, deixando Macha furiosa, há uma explosão de risos na sala de jantar. Stanislávski propõe esses contrapontos – como pontuações sonoras – em momentos escolhidos dos diálogos.

Em meio a um grande monólogo de Verchínin sobre a passagem do tempo, Macha ri e Tuzembakh lhe pergunta: “o que há?” (p.270). Ela responde: “Não sei. Hoje estou rindo o dia todo, desde manhã.” (Ibidem). Stanislávski propõe, então, um poema visual, até mesmo sinestésico, que dilata e prolonga o estado de espírito de Macha para além de sua fala, faz com que o estado que a leva a rir e a afirmar que, sem saber o porquê, fica rindo desde manhã, fique reverberando na continuação da cena, quando

Verchínin voltará a filosofar. Sobre a fala de Macha, Stanislávki escreve sua nota da seguinte maneira:

<Neve. Escuridão. Lua>

Risada nervosa de Macha. Ela pode explodir em pranto, por isso, apaga ambas as velas rapidamente. Escuridão. Apagar metade da ribalta (na sala de jantar iluminar bem). Verchínin, continua a discutir, senta-se junto a Macha no sofá. Na escuridão, às vezes ele, às vezes Tuzembakh acende um fósforo. É visível a brasa de suas papiróssas.

Escuridão. Atrás do *erker*, nas janelas, introduzir a luz pálida do luar. Neva. Começa uma tempestade de neve e o tempo se torna claro. (p. 169, Nº 271).

A fala de Macha é muito discreta. Rindo, ela foge do assunto em pauta, mas o comentário com Tuzembakh é muito breve. É suave, também. Não se trata do mesmo tipo de contraponto notado no primeiro ato (sonhos das irmãs – corte dos homens). O corte, aqui, é discreto, como se Macha continuasse a soar a sua frase melódica, como se, dos versos de *Ruslân e Liudmila*, da fantasia com *Lukamórie* para o romance com Verchínin o mesmo instrumento tocasse as mesmas notas em tons próximos. Oferecendo-lhe o poema cênico descrito acima, Stanislávski expande o estado de espírito da personagem para toda a cena. Esse estado não é simples de se contornar, é desenhado de forma quase impressionista. Macha está prestes a chorar (de acordo com o encenador) e ri. Está apaixonada, está vivendo, possivelmente, o estado de suspensão provocado pela paixão, sobretudo secreta. É seu amado quem está falando, mas ela não consegue lhe ouvir – ouve sua voz, vê que ele está ali e ri. Escurecendo ainda mais o ambiente, o encenador estreita o clima intimista e, “forra” a casa para que os personagens conversem à vontade. A luz da lua é o lugar-comum dos apaixonados e a tempestade de neve que se inicia, transforma a casa, por contraste com o lado de fora em um ambiente acolhedor. Aliás, a lua e a luz da lua são elementos de pouca ou nenhuma importância para o teatro naturalista, mas de enorme importância para a poesia simbolista – em sua composição cênica Stanislávski cria inúmeros poemas cênicos, servindo-se de uma rigorosa composição de luz, de sons e silêncios, gestos, movimentos, objetos. Diferente do que muitos críticos e teóricos do teatro apontam, o encenador não é um refém do teatro naturalista, mas um pesquisador inquieto que não hesita em experimentar.

Antes do luar, com a chegada de Tchebutíkin, a cena começara a recuperar a alegria do ato anterior. Riram pela primeira vez. E novamente começaram a filosofar: falavam sobre a vida, sobre o futuro daqui a trezentos anos, mil anos, sobre as futuras gerações... A solenidade do discurso de Verchínin, no entanto, será pontuada por várias intervenções do orgãozinho de criança que emite sons finos (é tocado por Tuzembakh). Enquanto isso Irina joga paciência e relaciona a ida a Moscou ao jogo de azar ou sorte que será decidido pelas cartas. Adiante, Macha raivosa com a partida de Verchínin irá misturar todas as cartas do jogo – uma pontuação simbólica de Tchekhov, como a gaivota que Trépliev coloca aos pés de Nina, em *A gaivota*²⁶. Neste momento a casa está recuperando suas características anteriores – a conversa coletiva vai engrenando e, aos poucos o palco vai se enchendo com as ações desenvolvidas simultaneamente por cada um dos personagens.

Começa a tempestade de neve que clareia por instantes todo o ambiente – deixamos a penumbra, embora a luz fria da tempestade se distinga completamente da luz do sol de primavera que invadia o espaço no primeiro ato. Até que, repentinamente, Fedótik e Rodê, que haviam entrado há pouco e cantarolavam “baixinho com o violão” (p.272), irrompem na sala de visitas “fazem uma pose como ciganos e golpeiam as cordas do violão” (p. 277, Nº 143), provocando uma explosão de sons e movimentos no espaço. Imediatamente Irina fará com que silenciem para que não acordem a criança – há novas regras na casa. A arrumadeira acende a lâmpada e as velas. Tuzembakh senta-se ao piano, estão animados à espera dos mascarados, têm a expectativa de festejar. A movimentação em cena começa a se intensificar: Irina corre para receber um presente, finalmente trazem o *samovár*. Entretanto, a sala de visitas, em primeiro plano, continua na penumbra. Vez ou outra se nota a brasa do cigarro de Verchínin que acende e arrefece como um farol que completando o seu giro, ilumina, por um segundo, um barquinho em alto mar. Esses breves clarões reforçam, por contraste, a percepção da escuridão na sala de visitas. Stanislávski parece descobrir que, tecnicamente, só se nota o silêncio quando se pontua a cena com algum som, assim como só se percebe a escuridão com algum ponto de luz.

Enfim parece que se iniciará ali uma festa novamente: há chá, tortas, pães, risos, música, conhaque. Natacha se juntou aos convidados. Ela mesma é motivo de risos

²⁶ Primeira peça de Tchekhov encenada pelo Teatro de Arte de Moscou, estreou em 1898 e foi responsável pelo fortalecimento da identidade estética da companhia.

porque encena – fala francês, ensina boas maneiras à Macha, conta sobre seu bebê – tudo isso com uma certa artificialidade de quem se adapta a um novo meio, transformando-se ao contrário do que seria desejável, na caricatura do mundo das irmãs, conforme mencionamos. No texto de Tchekhov, o leitor mais atento perceberá a ironia do autor ao colocar Natacha falando francês, mas Stanislávski torna mais acessível à compreensão e cria uma maravilhosa cena do riso: Natacha fala em francês, conta sobre o bebê e vai embora.

Assim que ela sai, Tuzembakh cai na risada. Tchebutíkin, Fiedótik e Irina chamam. Ele vai correndo para a sala de visitas e, atrás deles, Rodê – não resiste. Irina também corre atrás deles e chia. Rodê e Tuzembakh estão jogados na cama turca, rolando rir. Tuzembakh trouxe consigo 2 cálices e a garrafa de conhaque. (p. 303, Nº 195).

A festa está armada. Fiedótik e Rodê continuam com o violão. Os convidados cantam, Tuzembakh dança uma valsa, depois faz um treliçado, Tchebutíkin acende um candelabro na sala de visitas e Irina outro sobre o piano. Cantam, bebem, dançam até ficarem ofegantes. Tuzembakh abraça Soliôni. A alegria e o amor com que brincam uns com os outros, se abraçam e beijam, está voltando. Finalmente, Macha, muito irritada com a partida de seu amante, “cai na dança (...), dança com desespero” (Ibidem). A ação de Macha imprime uma atmosfera expressionista à festa. O direcionamento de Stanislávski para a cena solicita o transbordamento dos sentimentos da personagem. Ao ler a indicação “dança com desespero” imaginamos o corpo da atriz deformado, o rosto como uma máscara. É a noite dos mascarados, as pessoas comemoram na rua, a cidade está em festa. Na festa que começa a se armar na casa dos Prózorov, os personagens parecem mesmo vestidos com máscaras do próprio rosto. Destilaram suas angústias e insatisfações e, agora, dançam. Parecem se encaminhar para um momento catártico quando Natacha entra e chama Tchebutíkin. Diz-lhe algo no ouvido e sai. Stanislávski antecipa metaforicamente a dissolução da festa:

Tchebutíkin interrompeu o jogo cênico de Tuzembakh que tocava música, para falar-lhe. Os dançarinos dançam sem música durante algum tempo, depois algo ‘encrenca’ na dança. Todos olham interrogativos para o músico e aproximam-se do piano. Tchebutíkin faz-lhes um ‘psiu’, emite sinais enigmáticos, sussurra (p. 321, Nº 234).

Stanislávski cria uma cena em que os personagens dançam no silêncio. Isso certamente foge ao naturalismo. Tentar enquadrar o trabalho do encenador em uma escola pareceria uma leitura empobrecedora de seu trabalho. Quando o classificam naturalista pelo trabalho de interpretação desenvolvido junto aos atores, disso se exclui, certamente, o seu trabalho de encenador que, como temos visto, não se atém aos princípios de tal escola. A dança no silêncio deixa tudo em suspensão – é a dança, é a marcha progressiva rumo ao êxtase que, no entanto, sabe que será interrompida (já o foi), que dará só mais alguns passos. É uma dança que termina no começo. É como a sonata de Andrei que começa, erra e volta. Como Moscou que será sempre um plano. Como a felicidade, sempre buscada e nunca alcançada pelos personagens de Tchekhov. Essa dança um pouco patética, que continua no silêncio até que algo encrenque, é uma metáfora dos personagens tchekhovianos. Sobre o típico herói tchekhoviano, Nabókov escreve que “O que vemos em todas as histórias de Tchekhov é um tropeção contínuo, mas é o tropeção de um homem que tropeça porque vai olhando as estrelas. Esse homem é infeliz e faz infelizes aos demais” (2009, p. 449).

Tchebutíkin avisa que devem ir embora e Andrei completa, comunicando que os mascarados não serão recebidos porque o bebê está doente. Certamente a atitude de Natacha é inadmissível no rol de possibilidades de comportamento das irmãs, mas obedece a uma lógica também legítima. Natacha é uma personagem ligada à vida prática e está comprometida com a manutenção de sua prole. Em seu artigo sobre *As três irmãs*, Mello e Souza expõe Natacha sob mais de uma perspectiva:

Natacha não é apenas a intrusa, a estranha que vem de fora para lhes roubar o irmão e romper o equilíbrio de um universo ordenado (como a vêm as cunhadas); é, na verdade, a erupção brusca do presente no mundo das saudades e visões. Encarada da perspectiva das irmãs (e do passado), talvez pareça vulgar e má. No entanto, do ponto de vista do presente, é a única pessoa viva da casa, tão viva que, às vezes, parece a André ‘antes um animal que um ser humano’. (1996, p.324).

A atitude de Natacha deflagra uma grande mudança na dinâmica do espaço, a casa não é mais governada pelas irmãs, aliás, talvez antes já não o fosse. Mais de uma vez, por exemplo, Verchínin, que chegara em companhia de Macha, queixa-se de sede perguntando pelo chá; Macha olha para o relógio e responde que logo será servido. Ela é da casa, mas não se levanta para pedir que sirvam o chá. Há, na casa uma ordem

estabelecida das coisas, um funcionamento imutável em conflito, agora, com as mudanças estabelecidas por Natacha. Existe um horário em que o chá é sempre servido; quando os ponteiros do relógio marcarem tal horário, o chá será inevitavelmente servido. Neste sentido seria possível uma análise que considerasse a presença de Natacha, que alterará completamente o funcionamento das coisas, como a referida tomada de espaço pelo burguês em um mundo em desmoronamento. Natacha é uma representante da pequena-burguesia provinciana, enquanto os Prózorov e seus convidados fazem parte de uma pequena aristocracia decadente. Quando a festa é dissolvida, Macha dirige-se à Irina acusando Natacha de “Pequeno-burguesa!”²⁷ (p. 322). Do ponto de vista espacial é de se notar que, no primeiro ato, quando a presença de Natacha era tida como a presença de um estranho, a conversa entre os convidados era coletiva, todos se relacionavam entre si.

Agora, com a entrada do burguês que passará a administrar o espaço, não só os convidados são expulsos da casa como é possível também observar uma mudança no padrão dos diálogos que serão, preferencialmente, privados. A casa transforma-se, aos poucos no espaço da vida particular, o espaço burguês. Natacha é quem governa e, logo, ocupará todo o espaço da casa até que os Prózorov sejam expulsos. As irmãs não têm nenhuma ação ante as investidas da cunhada.

Esse episódio da festa frustrada na casa dos Prózorov é uma reiteração do caráter intransponível da vida cotidiana. A comemoração da *Máslienitsa* (embora a festa tradicional se repita a cada ano) é uma oportunidade de extravasar o andamento da rotina. Essa oportunidade foi retirada das irmãs.

Com a saída das irmãs e dos convidados a casa vai retomando as características no início do ato: silenciosa, escura, vazia. Tchekhov escreve que “Na rua, uma sanfona, a babá canta uma canção” (p. 348), Stanislávski aponta para:

Vozes afastadas, porta fechada e ferrolho. Do lado de fora – as vozes dos que partem, barulho e cancela. (...) Badaladas do relógio. (...)

²⁷ Segundo o tradutor e estudioso da cultura russa Boris Schnaiderman a palavra russa *mechánin*, aqui utilizada, “vem sendo traduzida no Ocidente como ‘pequeno-burguês’, mas ela tem sentido mais lato. A rigor, mieschtchanin era o homem que não pertencia nem à nobreza, nem ao campesinato, nem ao clero, isto é: o habitante das cidades.” Com a literatura de Górkí a palavra ganhou outras acepções, passando a referir-se ainda ao “‘gosto burguês’, e tem igualmente um sentido moral, sendo mieschtchanin, nesta acepção, o homem mesquinho, inimigo de tudo o que é grande e belo.” (SCHNAIDERMAN apud GÓRKI, 1965, p.VII).

Anfissa e a arrumadeira apagam o fogo na antessala - onde acenderam as velas, sobre o piano e dos candeeiros da mesa (...). Canção da babá. (p.s 325-327, N°s 249-251).

O andamento cotidiano domina o espaço da casa. Nesse ambiente o público ouvirá a chegada dos mascarados – a campainha soará altíssima por três vezes. Os mascarados sobem as escadas que levam à porta da casa, são visíveis. Irina e Anfissa comunicam-se aos sussurros, o alarido está do lado de fora. Quando Anfissa dispensa os mascarados, após uma pausa “(...) baixa, imediatamente, um silêncio. Toda a alegria cai por terra. Alguém dá um assobio. Os de cima começam a agitar os braços para que os debaixo vão embora. Ouvem-se exclamações tristes” (p.333, N° 266).

Não apenas a realização da festa foi impedida, mas também uma possível integração casa-cidade o foi. Os mascarados, como foliões da cidade, chegaram até a porta da casa dos Prózorov, onde eram aguardados, mas foram barrados. Nesse revés da alegria, Irina sobra dentro de casa. Como no início do ato, Natacha passa novamente com uma vela na mão. Quando estiver finalmente sozinha, Irina clamará, como no primeiro ato, por Moscou. Desta vez, no entanto, não há alegria, esperanças, nem primavera, irmãs, convidados, festa, flores... No escuro, Irina clama as últimas palavras do ato gemendo “como se tivesse dor” (p.349, N° 315). Por fim, se deita sobre o piano. Se estiver aberto (Stanislávski não deixa claro), podemos imaginar uma profusão de notas simultâneas a desmanchar as palavras de Irina. O som do pêndulo do relógio recomeça, segundo o encenador, como um metrônomo que marca o escoar do tempo e a monotonia do cotidiano. As lamparinas que tilintavam agora se extinguem e a cortina se fecha.

Resignados com a perda de espaço na casa, os irmãos, que antes depositavam no retorno a Moscou a esperança de uma vida melhor, parecem ter-se conformado com o presente e estar irresistivelmente submissos a uma ordem inalterável das coisas. Andrei começou a jogar e não está feliz com o casamento, desistiu da carreira de professor catedrático e amarga, com escárnio, seu cargo de secretário do Conselho Municipal daquela insignificante cidade sem nome. Na conversa com Ferapont, admite que todas as noites sonha em ser professor da universidade em Moscou. O espaço Moscou encerra em si todas as utopias e, o fracasso das vidas dos Prózorov poderia ser evitado se eles lá estivessem. No entanto, com o passar do tempo, cada um está mais preso à cidade e não há nenhuma ação no sentido de alcançar Moscou. Segundo Irina, a partida estaria marcada para junho, eles estão em fevereiro e não há qualquer ação no sentido de concretizar a viagem. Pelo contrário, continuam a filosofar com os convidados sobre como a vida será bela para as futuras gerações e essa será a recompensa pela vida de trabalho e sofrimento que levam. A felicidade, a verdade e a beleza são valores associados ao futuro e não estão mais, necessariamente, ligados à Moscou.

As personagens compõem o retrato de um mundo que desmorona, de um mundo de erudição e pouco ou nenhum trabalho. Olga e Irina apesar de serem muito eruditas, veem-se obrigadas a trabalhar; a primeira por não ter se casado e a última porque crê que possa encontrar ali o sentido da vida. Andrei passa a encenar o típico jovem aristocrata que, à moda das personagens românticas, dissipa nos jogos a fortuna da família; Soliôni seria a caricatura do herói pré-romântico – apaixonado e amargurado, jura eliminar todos os pretendentes de sua amada, declama Liérmontov²⁸ e sente-se mesmo parecido com o poeta, desdenha tudo e a todos e tem um imenso orgulho ferido. Este exemplar caricato do romantismo que, vertendo perfume sobre as próprias mãos, evoca ainda a figura shakespeariana de Lady Macbeth, é frequentemente ridicularizado pelos demais e é exemplo do modo como o espaço Romântico é trazido ao texto também como espaço decadente; o romantismo não é tratado com seriedade no espaço cotidiano de Tchekhov, espaço anti-romântico, onde nenhum acontecimento é encenado e qualquer notícia que se pretenda extraordinária será recebida com apatia. A

²⁸ O poeta russo Mikhail Liérmontov, na primeira metade do século XIX, ao lado de Púchkin, foi um dos mais importantes expoentes do que foi o romantismo na literatura russa.

especialista em teatro russo Arlete Cavaliere²⁹ aponta que esse tipo de procedimento crítico-paródico é “orientado menos à alusão intertextual a escritores ou textos específicos do que a gêneros literários e dramáticos consagrados e às formas literárias vigentes” (2009, p.181). O espaço romântico será recuperado algumas vezes na peça de Tchekhov, tendo o surgimento do cômico ou do patético em cena como resultado. A pesquisadora acrescenta que

O estudo mais atento de seus primeiros textos teatrais evidencia a experimentação da linguagem teatral do humor e do riso não apenas pelo enfoque crítico e irônico com relação à realidade social focalizada em seus textos, mas sobretudo pela paródia em estilos, formas e gêneros da tradição literária e teatral. (Idem, p.181).

Assim, o desafio ao duelo (lugar-comum do Romantismo) entre Soliôni e o barão Tuzembakh acontece, alegoricamente, em frente ao teatro e realizar-se-á do outro lado do rio, fora dos domínios dos espaços propriamente trazidos à cena, ou seja, para além da fronteira da casa, do lado oposto à cidade. Como na estrutura da tragédia grega, o duelo, que seria um grande acontecimento, não será encenado. As personagens passam pelo espaço da cena antes de seguirem para o encontro e, quando Tchebutíkin retorna com a notícia da morte do barão (que se casaria com Irina), não há qualquer reação por parte das personagens, o fato é recebido como qualquer evento corriqueiro. Não há acontecimento extraordinário, na peça de Tchekhov. A morte, o incêndio, a hipoteca da casa – todas essas notícias de fatos jamais levados à cena são recebidas com a mesma impassibilidade com a qual conversam sobre o sentido da vida e do trabalho ou sobre as particularidades de *tcheremtchá* ou *tchekhartmá*, pratos da cozinha caucasiana.

²⁹ Arlete Cavaliere é coordenadora de graduação do curso de Língua e literatura russa da Universidade de São Paulo, é pesquisadora de teatro e literatura russa entre outros. Entre suas publicações relacionadas ao teatro encontram-se *O inspetor geral de Gógol/Meyerhold* (1996) e *Teatro Russo: percurso para um estudo da paródia e do grotesco* (2009).

“O homem que cavalga longamente por terrenos
selváticos sente o desejo de uma cidade”
(Italo Calvino, 1998, p. 12).

Diferente da ordinariedade do cotidiano no espaço do presente, o espaço utópico, além de abarcar a felicidade e satisfação da vida opõe-se de outro modo à monotonia da vida na província. Para Ferapont, que nunca esteve em Moscou porque “Deus não quis”, o lugar é um espaço fantástico, as histórias que conta de lá são extraordinárias ou sem sentido. Conta ter sabido que, em Moscou, “uns comerciantes estavam comendo *blini* e um deles que comeu quarenta, parece que morreu” (p.238) e também que “em Moscou, estenderam uma corda passando por toda a cidade” (ibidem, p.240). Se, sob a perspectiva dos irmãos Moscou é associado ao passado perfeito da infância e ao futuro promissor em oposição à associação cidade (e aqui poderíamos acrescentar província) – presente, do ponto de vista do funcionário do Conselho, Moscou pode ser visto como espaço sem tempo em sua semelhança ao espaço fabuloso. No quarto ato, o mesmo funcionário comenta ter ouvido falar que em São Petersburgo “fez duzentos graus abaixo de zero” (p. 550). A lógica gira em torno da ideia de que se na província o cotidiano sucede a si mesmo, repetidamente, nas capitais, ao contrário, coisas extraordinárias devem acontecer.

Para Andrei Moscou é acolhedor, é o lugar onde não se sentiria estranho nem solitário. Macha afirma que, em Moscou, não repararia se é inverno ou verão, atribuindo-lhe assim, o valor de ser um espaço de perfeição onde o próprio espaço deixa de ter importância, ou seja, anula-se o espaço, funde-se Moscou à utopia em seu sentido literal, do grego *u + topos* – nenhum lugar. Irina, por sua vez, como falamos, decide nas cartas do jogo de paciência a ida a Moscou: o lugar está somente ao alcance da sorte, os irmãos não se deslocam entre os espaços; há uma fronteira invisível entre o espaço presente e Moscou que é a própria imobilidade das personagens. Seguindo a leitura do desmoronamento de certa “ordem imutável” do mundo, relacionada ao espaço da aristocracia, a imobilidade dos Prózorov, sobretudo ante a crescente mobilidade de Natacha, diz respeito à imutabilidade própria do mundo ordenado de acordo com os valores da aristocracia. A impossibilidade de ação que os acomete tem origem na relação entre esses seres e o meio em que se encontram. A debilidade dessa relação atinge diretamente os anseios mais profundos desses seres. O teórico do teatro J.

Guinsburg³⁰, em seu livro *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou*, editado a partir de seu trabalho de livre-docência, discorrendo sobre as personagens de *As três irmãs*, associa a paralisia que as caracteriza à estagnação da província. Descreve as personagens como

criaturas cuja sensibilidade e cujos anseios veem-se enredados e paralisados pelas redes liliputianas da monotonia e da sonolência, do atraso e da estagnação provincianos, evidenciando a impossibilidade de que as aspirações mais criativas e nobres, os apelos mais elevados e de propósitos menos conformes aos da mediania mesquinha e chã, possam satisfazer as demandas mais vivas e dar-lhes alguma expressão concreta no quadro da realidade social em que se encontram, a da sociedade russa do fim do século XIX, com sua atmosfera pesada e desestimulante para todos os esforços da vida criativa e verdadeiramente renovadora (GUINSBURG, 2006, p. 116).

Em sua lógica prática, Natacha dispõe da mobilidade do mundo da burguesia (já que o burguês não ocupa um lugar garantido e está em constante esforço para se manter em sua classe) entra intimidada (e mesmo deslocada) no primeiro ato, mas ocupará, paulatinamente, todos os espaços da casa até a expulsão dos Prózorov. Natacha sabe como se locomover. Ante suas investidas no segundo ato, quando, depois de expulsar os convidados, solicita a Irina que ceda seu quarto ao pequeno Bóbik, “fala ternamente, quase carinhosamente, consertando-lhe a gravata” (p. 339, Nº 279). Essa Natacha confiante e decidida não se parece mais com a moça do primeiro ato, chegando atrasada ao aniversário de Irina “bonitinha (como uma boneca). Ela é, inclusive, sincera” (pg. 189, Nº 186), acrescenta Stanislávski. Ante a ação inequívoca da cunhada, Irina limita-se a clamar saudosa: “À Moscou! À Moscou! À Moscou!”. Neste momento a cortina desce encerrando o ato; do ponto de vista do palco, é um limite. Como significado, a cortina corta o espaço impondo um limite ao alcance do sonho, o fechamento da cortina encerra em si Moscou.

Certamente a associação entre Moscou e o passado é central na peça de Tchekhov. O desejo de retorno a Moscou, ao passado já perdido (já passado!) é o que move, aliás, o que paralisa as irmãs está no âmago da insatisfação que é onipresente em

³⁰ J. Guinsburg é professor de Estética Teatral e Teoria do Teatro na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. É editor de parte dos livros mais importantes sobre teatro publicados no Brasil. Entre os livros de sua autoria estão *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou* (2006) e *Stanislávski, Meyerhold & Cia* (2001).

suas vidas. Sobre o entendimento do tempo, o cineasta Andrei Tarkóvski³¹ coloca algumas questões.

Mas o que será, exatamente, esse ‘passado’? Aquilo que já passou? E o que essa coisa ‘passada’ significa para uma pessoa quando, para cada um de nós, o passado é o portador de tudo o que é constante na realidade do presente, de cada momento do presente? Em certo sentido, o passado é muito mais real, ou, de qualquer forma, mais estável, mais resistente que o presente, o qual desliza e se esvai como areia entre os dedos, adquirindo peso material somente através da recordação (TARKÓVSKI, 2010, p. 65).

A impossibilidade da ação faz com que Olga e Irina voltem seus olhos para o passado. Na percepção das irmãs há algo naquele tempo que não perdura no tempo presente, algo que se perdeu e que elas desejariam reencontrar. Compreendem, talvez, que o mundo está em desmoronamento, o que significa estar em transformação. Diante do movimento frenético de novidades e mudanças, na virada do século, os Prózorov são exemplares de uma organização de mundo que não existe mais integralmente. Confinados em uma bolha de ilusões, talvez sejam eles, não Natacha, a *legião estrangeira*. A impossibilidade de ação que os acomete passa pela dissonância entre a própria constituição das personagens e do novo mundo que se lhes apresenta – um mundo calcado na desestabilização de si mesmo. Voltando o olhar ao passado, as irmãs procuram a estabilidade, o reconhecimento de si mesmas e de seu lugar no mundo. A imagem de Moscou, nesse caso, está mais ligada à estabilidade, reconhecimento e pertencimento.

³¹ O russo Andrei Tarkóvski é considerado um dos mais importantes cineastas do mundo. Seu primeiro longa-metragem *A infância de Ivan* recebeu o prêmio Leão de Ouro no Festival Internacional de Veneza de 1962. Seu livro *Esculpir o Tempo* (2010) foi traduzido para diversas línguas inclusive para o português.

Com o espaço apertado, no terceiro ato, confinadas em um único quarto as personagens expurgam suas derrotas. Todo o ato se passa no quarto de Olga e Irina, que estão juntas por desejo de Natacha, para que o bebê possa ter um quarto mais arejado. Neste cômodo dividido por dois biombos as irmãs receberão quase todos os personagens que frequentam a casa. Há um incêndio na cidade, há desabrigados pela casa, de tempos em tempos ouve-se o toque do sino a rebate, vindo da igreja, bem próxima à casa. Em oposição ao caos da cidade, o quarto das irmãs (espaço que lhes resta na casa) é que agora se assemelha a uma pequena ilha (como a casa no primeiro ato) de ilusória tranquilidade: “Deste quarto não dá para ver o incêndio, está tudo tranquilo...” (p. 374), observa Olga. O restante da casa é domínio de Natacha e está tomado pelos desabrigados do incêndio. De fato o espaço interno, reduzido a um único quarto, mantém-se preservado da desordem ao redor, mas, frequentemente, personagens ultrapassam esta fronteira entre espaço interno e externo portando notícias de fora. Assim, a todo o momento elementos do espaço externo irrompem o quarto das irmãs. Através de Anfissa sabemos da presença dos desabrigados na casa, Natacha traz a notícia de que há a *influenza*, ou seja, gripe espanhola, na cidade e finalmente, com a entrada de Ferapont atrás de Andrei, têm-se a notícia de que os bombeiros passarão por dentro do jardim dos Prózorov para chegar ao rio.

A cidade, antes isolada da casa, veio se aproximando com os sons da harmônica que penetravam o ambiente, com a chegada dos mascarados até a porta da rua e o toque da campainha. Agora a cidade invadiu a casa: o jardim se tornará passagem e há muitos desabrigados a espera de auxílio, constantemente o toque do sino a rebate rasga o espaço. O incêndio é visível por uma janela que aparece quando a porta se abre: “Através da porta aberta, vê-se a janela vermelha pelo clarão do incêndio; ouvem-se os bombeiros como se estivessem passando perto da casa.” (p. 366). Stanislávski idealizou a encenação do terceiro ato deixando o quarto das irmãs em primeiro plano, protegido, no entanto, por um corredor que vai desde a metade do lado esquerdo, atravessando horizontalmente todo o fundo do palco e emendando, à direita, às escadas do sótão e do porão. O encenador, tendo construído uma luminosidade vermelha intermitente de incêndio pelos janelões do corredor, aponta com insistência aos atores que sairão pelas

³² Verso do poema *A cabeleira voo de flama ao extremo*, do poeta francês Stéphane Mallarmé (2004).

portas **E** ou **J** que as fechem imediatamente, para que o público não se enfastie do efeito luminoso.

O início do ato é alvoroçado pelo toque de sino a rebate, assim que a cortina se abre, e pela “conversa (não é uma rebelião) de muitas vozes femininas, masculinas e de crianças, ao longe” (ibidem, p. 356). Sobre o estado de espírito, Stanislávski aponta nervosismo e ritmo acelerado, com travessias e movimentos sempre apressados. Antes da entrada de Anfissa e Olga, como aponta Tchekhov para o início do ato, a babá e a arrumadeira gemem e choram olhando o incêndio pela janela. Não se sabe se durante os ensaios Stanislávski tenha mudado o tom para esse momento da peça. Através de correspondências entre o encenador e Tchekhov, e este último e Olga Knípper³³ temos ideia da discussão sobre o tom do terceiro ato e a discordância de Tchekhov em relação aos primeiros direcionamentos de Stanislávski. Em carta de janeiro de 1901, Stanislávski atualiza Tchekhov sobre os ensaios da peça, fala sobre o desempenho de cada um dos atores e define o ritmo de cada ato da seguinte maneira:

Primeiro Ato – alegre, vivo;
Segundo Ato – atmosfera Tchekhoviana;
Terceiro Ato – terrivelmente nervoso, muito rápido até o final, quando a energia se dissipa e o ritmo decresce.
Quarto Ato – Não está suficientemente analisado (STANISLÁVSKI apud TAKEDA, 2003 p. 163).

Em carta de 11 de janeiro do mesmo ano, Knípper escreve a Tchekhov:

Passamos duas vezes o Terceiro Ato. Nemiróvitch deu uma olhada e parece que vai fazer muitas mudanças. Stanislávski criou uma tremenda desordem em cena, com todos nervosos, correndo em todas as direções; Nemiróvitch, ao contrário, aconselha criar uma forte agitação fora de cena, ficando em cena o vazio e um ritmo lento, desse modo ficará mais forte (KNÍPPER, apud TAKEDA, 2003, p.162).

Ao que Tchekhov responde, em 17 de janeiro:

³³ Uma das atrizes de maior destaque no Teatro de Arte de Moscou. Tchekhov escreveu para ela o papel de Macha. Os dois, mais tarde, se casaram.

É claro que o Terceiro Ato deve ser conduzido calmamente, de maneira que transmita a sensação de que as pessoas estão exaustas e querem ir para cama dormir. Por que todo o barulho? Os momentos em que o sino toca fora de cena estão indicados (Ibidem, p. 166).

Através da leitura das partituras, a impressão que se tem é de que, apesar de toda a algazarra nos corredores e do lado de fora da casa, o quarto das irmãs está preservado. Talvez o ato inicie em *allegro*³⁴. Poderia ser um *allegro vivace*³⁵ na cidade que invade a cena com seus sons e luzes e um *allegro ma non troppo*³⁶ para o quarto das irmãs. O andamento na cidade é marcado por algumas indicações de Stanislávski que precedem o terceiro ato. O encenador aponta “Durante o abrir da cortina, toque de sino a rebate, acelerado, denso, ao longe” (p.356). Com isso, alarga as fronteiras do texto artístico (retomando conceito de Lotman) fazendo com que o terceiro ato comece ainda com as cortinas fechadas. Podemos imaginar que o público fosse surpreendido pelo toque de sino a rebate alardeando o incêndio, assim como os personagens da peça teriam, supostamente, se surpreendido. Só então a cortina começa a se abrir. Há também outro toque de sino a rebate redobrado, vindo de uma igreja próxima a casa e outros sons externos ao quarto:

3) Conversa (não é uma rebelião) de muitas vozes femininas, masculinas e de crianças, ao longe. (...) 5) Lamentos da babá junto a janela, por trás do tabique (...). 6) A camareira desce correndo do sótão, aproxima-se da janela **D**, abre um pouco a cortina – luz vermelha. A babá se aproxima dela. Olham juntas, choram, lamentam. (p. 356-357).

Como se nota, há uma intensa movimentação fora de cena. Em cena, há a passagem da arrumadeira, a entrada e saída de Kulíguin, a fuga da arrumadeira e da babá (se escondem de Kulíguin). À entrada de Olga e Anfissa, Kulíguin, que as acompanhava até a porta do quarto, sai correndo pelo corredor. O quarto escuro é cortado por alguns pontos de luz,

³⁴ *Allegro* – termo italiano utilizado na música: andamento rápido.

³⁵ Em italiano, termo musical. Variação do *allegro*. Seria um *allegro* mais rápido.

³⁶ Termo musical também em italiano. Outra variação do *allegro* – seria um *allegro* “mas não muito” (trad. literal).

Está escuro em cena, apenas o lampião verde queima colorido no dormitório das irmãs, sobre a mesa (redonda) queima uma vela. Pelo corredor um feixe de luz vindo da porta **i**. Nas janelas **A e B** há uma forte luz vermelha (do clarão do céu – vermelho), nas janelas **V e G**, uma luz mais fraca. A luz vermelha forma manchas pelo chão (p.s 357-358).

Aqui novamente nos deparamos com uma composição de luz muito minuciosa e precisa, com variações de cores texturas e intensidade. Estamos no interior profundo da casa, invadindo a intimidade das irmãs. Stanislávski esclarece que as badaladas dos relógios devem ser invertidas em relação ao primeiro ato. O relógio denso da sala de visitas será um som ao longe, enquanto os dois relógios apressados, que antes soavam no interior da casa, agora “batem muito alto e apressadamente, em cena” (p. 358). Este quarto-ilha porém, isolado do incêndio, mas cercado por ele, transforma-se em uma panela de pressão onde algumas personagens explodirão e darão voz aos seus fracassos, angústias ou segredos. É como se, pressionadas pelo calor que vem do incêndio, as entranhas da casa (o quarto) produzissem pequenas contrações a incitar os personagens a destamparem seus monólogos internos. As derrotas pessoais estão potencializadas, as personagens como que purgam em meio ao incêndio.

Quando o ato se inicia são duas horas da madrugada. A disposição dos horários em sequência (meio-dia, no primeiro ato, oito horas da noite, no segundo e duas da madrugada, no terceiro) dá a ilusão de continuidade cronológica. Parece que todos os acontecimentos, tratados sob o filtro do cotidiano, não impedem que o tempo continue a passar igual; é como se somente o espaço se alterasse. Como se através do tempo, que passa tão ordinariamente quanto todos os acontecimentos que eclodem sem jamais alterar seu compasso, somente o espaço fosse cedendo em relação à província e à Natacha até expulsar a todos os Prózorov.

A madrugada que, poder-se-ia dizer, é uma noção simultânea de tempo e de espaço, exalta simbolicamente os sentidos e os sentimentos em detrimento da razão. A escolha de situar todo um ato na madrugada privilegia ações mais instintivas que racionais e assim, neste terceiro ato ocorrerão momentos catárticos de algumas personagens que, sem encontrar grande ressonância entre seus interlocutores, caem em um vazio de sentido e seus desabafos tornam-se, em alguns casos, ridículos. Devemos resgatar a tese da função lírica ou expressiva dos diálogos tchekhovianos, de Rosenfeld, para compreender como esses desabafos não asseguram o diálogo e mantém, pelo

contrário, as personagens isoladas umas das outras. O diálogo, na dramaturgia de Tchekhov,

Passa a ter função sobretudo expressiva, ou seja lírica (o que representa na estrutura dramática função retardante, épica. Debaixo da troca superficial de comunicações revelam-se estados emocionais, aquela ‘corrente submarina’ de que fala Stanislavski (sic). O diálogo é eivado de entrelinhas expressivas e passa a compor-se em larga medida de monólogos paralelos, cada personagem falando de si, sem dirigir-se propriamente ao outro. É uma espécie de cantarolar que suspende a situação dialógica (ROSENFELD, 1965, p.85).

Assim é com o desabafo de Andrei e também com a confissão de Macha ou a indignação de Soliôni quando Irina o expulsa. O ataque histérico de Natacha tem uma constituição um pouco diferente já que a personagem fala se dirigindo a um interlocutor. Este, porém, se recusa a responder. Esse “diálogo eivado de entrelinhas” composto com frequência por “monólogos paralelos”, não abrange especialmente essas falas longas do terceiro ato, mas, sobretudo, as inserções das personagens nos diálogos coletivos como Tuzembakh com seus recortes de notícias de jornal, Verchínin com seus devaneios sobre o futuro (que parecem formar um único monólogo do início ao fim, quando se despede de Olga Serguêievna) e Macha.

Em toda a peça há ações que, muitas vezes, são metáforas do movimento interno das personagens. Na cena inicial do ato, Olga está separando roupas suas para serem doadas às vítimas do incêndio e diz à babá: pode dar tudo, não precisamos de nada. Em seguida a babá vai implorar para não ser mandada embora. Está velha e sente-se desnecessária, na ação com as roupas enxerga sua própria situação e percebe que podem, a qualquer momento, querer se livrar dela – peça velha, desnecessária.

Os desabafos do terceiro ato começam com Natacha, que destrata Anfissa e exige que a mesma seja mandada embora; ante a recusa de Olga, tem algo semelhante a um ataque de nervos e pede-lhe que cuide somente do colégio enquanto ela administra a casa. Chega a “bater os pés” como uma criança e sugere a Olga que se mude com urgência para o andar de baixo. Está mais explícita em suas ofensivas à conquista do espaço. Aliás, Stanislávski coloca-lhe um molho de chaves nas mãos – objeto de forte carga simbólica, especialmente em relação ao espaço primordial de nossa análise, a casa - que ela exhibe chacoalhando. Adiante, Andrei entrará no quarto solicitando a chave do

armário, pois a dele perdeu-se. É interessante a metáfora da chave – Andrei, na realidade, hipotecou a casa da família e sua mulher ficou com todo o dinheiro. Natacha exhibe seu molho de chaves como quem precisa afirmar o seu lugar de dona da casa. E é à Olga, na madrugada, que ele vem pedir a chave do armário. Tchekhov é sucinto (como costuma ser) em sua rubrica: “(Olga lhe dá a chave em silêncio.)” (p. 456) Nas partituras, Stanislávski indica que

[Olga] vai à escrivaninha, tira da gaveta um molho de chaves no claviculário e começa a desenrolar a chave. (...) Ólia³⁷ o tempo todo se retorce com as chaves. (...) atirou as chaves sobre a mesa sem tirá-las do claviculário (Andrei fará isso durante a próxima cena). (Ibidem p.s 457-461, N^{os} 234, 235 e 243).

As chaves de Olga estão embaraçadas, com o seu funcionamento comprometido. Como perdera dinheiro no jogo, Andrei hipotecou a casa e confessará a hipoteca no enquanto tenta desembaraçá-las. As irmãs vivem agora em um espaço que já não lhes pertence. Tornaram-se estrangeiras em sua casa. A casa, antes oposta, torna-se quase uma extensão da cidade. Há limites ainda – Andrei precisa autorizar a passagem dos bombeiros pelo jardim, a cidade é uma ameaça para Natacha, pois há a epidemia de *Influenza*. Desejando evitar uma discussão com o irmão (a recusa ao embate é a própria recusa à ação, no drama tchekhoviano), que também lhes invadiu o quarto, escondem-se, cada uma atrás do biombo que mantém reservadas suas camas. A confissão de Andrei é feita de costas para o público, sem que ele possa ver as irmãs. Andrei com a afetação de um superior ante seu subalterno ordenara a Ferapont que o tratasse por Vossa Excelência. Essa atitude talvez seja recebida quase com constrangimento pelo espectador, que poderá se lembrar do escárnio da personagem em relação ao mesmo cargo anteriormente. Colando esses dois momentos da cena – a entrada com Ferapont e a confissão – a solenidade e o peso desta última são relativizados.

Como quem porta todas as chaves, Natacha entra (no início do ato) sem a menor cerimônia no quarto das irmãs e senta-se à mesa de Olga para usar-lhe a pena, o tinteiro e papel. “Natacha entra rapidamente, administrando a casa sobre a mesa de Ólia.” (p. 373, N^o 28). Até mesmo a pequena ilha está ameaçada. Está claro a quem pertence

³⁷ Em russo Ólia é o diminutivo de Olga.

agora a casa, embora em pouco tempo, com o vencimento da hipoteca, possa deixar de pertencer. Natacha, como nova dona da casa quer expulsar Anfissa – seu caráter prático não pode compreender que a criada, já muito velha, seja mantida pela família. À saída de Anfissa, expulsa grosseiramente por Natacha, Olga mantém em mãos o copo em que a velha babá bebera água para se acalmar. Com esse detalhe de encenação cria-se uma imagem em cena que dá vazão ao desejo da personagem de que Anfissa permaneça, desejo que muito lhe custa a exprimir. Olga segura a permanência de sua babá. O declínio de Anfissa, que será revelado na cena, ganha também uma pintura interessante nas mãos de Stanislávski. Anfissa tem nas mãos uma pilha de roupas para levar aos desabrigados, “À medida que aumenta o peso, Anfissa ‘dá uma sentadinha’ na cadeira ou na arca (...)”. “Anfissa está abaixo. Olga lança as roupas sobre ela, para baixo” (ibidem, p.363, N^{os} 4 e 5). A imagem de Anfissa cansada sendo soterrada pelas roupas que Olga, de cima, lhe atira, ilustra o seu declínio. Em seguida será expulsa por Natacha que a enxerga como inútil, como um objeto velho. Esse sentido de coisificação do homem também se adéqua às novas características do mundo burguês em ascensão.

Natacha provoca um escândalo. É interessante, nos apontamentos de Stanislávski, que a personagem começa a enfrentar Olga realmente, quando esta última, após tomar suas gotas calmantes de louro e cereja foi até o leito e desabou sobre ele. Natacha se fortalece quando seu interlocutor “desaba”, quando não poderá entrar em embate. É nessa situação, com Olga deitada atrás do biombo que Natacha (sozinha em cena) enfrentará a cunhada. É um embate monológico – o interlocutor está oculto. Neste momento Natacha é um instrumento estridente, como se pode perceber a partir das indicações do encenador:

Olga está na cama, atrás do arco. Natacha está no arco. Natacha começa sem gritar, mas com firmeza; ao menor movimento de Olga se irrita; mais e mais forte. (...) Vai até o grito agudíssimo e lágrimas. (...) Natacha, nervosamente, sacode as mãos, tapa os ouvidos balançando, nervosamente, a cabeça. (...) Atira as chaves no chão. (...) Gane com lágrimas na voz. (p.387, N^{os} 64 – 68).

É notável a posição em que Stanislávski coloca a personagem para essa situação “Natacha está no arco”. Entendemos que “no arco”, em realidade sob o arco, é uma posição espacial em que a personagem experimenta o limite. Além de marcar uma mudança ou uma divisão entre espaços, o arco é fundamentalmente um elemento

arquitetônico de sustentação da construção. Natacha disputa com Olga o domínio da casa protegida sob o arco. Sua última fala deverá ser proferida calmamente (ela experimenta a oscilação emocional a partir de sua posição espacial fronteiriça) e determina que Olga mude-se para o andar de baixo da casa. O andar de baixo, onde vive Tchebutíkin, é um lugar independente da casa. Expulsando Olga para lá, para baixo (relacionando o andar de baixo ao porão temos este lugar como depósito, como lugar para onde se envia aquilo de que não se precisa mais ou aquilo que não se quer ver) Natacha, proferindo, expulsa a cunhada da casa da família.

Ao contrário de Natacha, Olga, mesmo que a muito custo, mantém o controle sobre seu temperamento – toma gotas de louro e cereja para se acalmar. Consegue dar apenas uma resposta à Natacha que alega que Anfissa só dorme ou fica sentada – “Que fique sentada.” (p.384). O quarto-ilha é invadido por Natacha e, vez ou outra, pelas luzes do incêndio que penetram pela porta. Resta às irmãs somente o cercadinho com os biombos, é ali que Olga vai se refugiar. O quarto é uma toca, um abrigo, que é frequentemente invadido. A presença do fogo na cidade pode ser interpretada como explosão da vida em oposição à morte, associada ao espaço interno quarto. Se emprestarmos o sentido dado ao fogo por Heráclito e descrito pelo poeta Cirlot³⁸ em seu Dicionário de símbolos, como “‘agente de transformação’, pois todas as coisas nascem do fogo e a ele retornam” (1984, p. 258), a cidade contrapõe-se a monotonia do espaço interno, onde nada acontece. O movimento do mundo, de transformação constante, relacionado à cidade avança sobre a casa, que é um espaço em desmoronamento análogo à própria estrutura dramática de Tchekhov em relação ao drama rigoroso, conforme descrição dos gêneros de Anatol Rosenfeld (1965). A vida, com sua nova dinâmica e novos valores prevalecerá sobre este mundo da aristocracia já fora de lugar. Não é pouco relevante que aconteça durante o incêndio a revelação de que os militares, também representantes da antiga ordem social, deixarão a cidade. Em uma estrutura dramática em que as personagens não têm o poder da ação, o mundo é que muda à sua volta obrigando-as a se readaptarem.

Pode-se pensar no papel de Natacha, que transita entre os dois espaços, como agente da vida dentro da casa, já que ela deverá alterar, em todos os sentidos, a dinâmica de um espaço, antes, imutável. Sem que a questão social observada na

³⁸ O poeta espanhol Jean-Eduardo Cirlot participou do grupo artístico da vanguarda catalã, fundado em 1948. Publicou diversas obras relacionadas à arte, entre elas o *Dicionário de Símbolos* (1984).

transição do mundo da aristocracia para o mundo da burguesia assuma o primeiro plano na obra, observamos a impossibilidade de ação das personagens que, submersas nas próprias angústias (*toscá*³⁹), mantêm-se à parte dos acontecimentos. A vida parece acontecer somente do lado de fora. Dentro ocorra, talvez, algo semelhante a um simulacro da vida. Mello e Souza (1996, p.323) fala em um “espaço fictício e recluso isolado do espaço real da cidade provinciana”.

Quando Natacha finalmente se cala o ritmo parece se abrandar na cena. Quando ela sai o sino toca a rebater mais vinte vezes e mais alto, conforme a indicação “À entrada de Kulíguin, cessa o sino pequeno e, depois, na fala de Kulíguin ‘cansei’, cessa também o sino grande. Olga, esgotada, se levanta e caminha até o sofá; começa, preguiçosamente a corrigir os cadernos” (p.389, Nº 71). Os sinos compõem um símbolo muito importante na realidade e no imaginário dos russos, a tal ponto que o compositor Serguei Rakhmanínov⁴⁰ fez uma sinfonia inteira chamada *Os sinos*. Tchekhov dizia gostar de ouvir os sinos, que para ele, eram tudo o que sobrara de sua religiosidade.

O cansaço começa a se instaurar em cena e muda o andamento da peça. Macha esteve em cena, no início do ato, como um pequeno ponto de retardo no andamento. Esteve deitada, escondida debaixo das cobertas, até se irritar com Natacha e sair. Agora, Olga corrige “preguiçosamente”, Kulíguin desmorona no sofá. Os sinos silenciam. Essa calma dá o clima para o desabafo ébrio e solitário de Tchebutíkin. Sua confissão não se torna um diálogo em que pudesse haver o embate ou o entendimento. Kulíguin se esconde e não ouve – ironiza fazendo a mímica das falas do velho médico, de acordo com as indicações de Stanislávski. A seriedade do tema da fala de Tchebutíkin é relativizada pelo modo bem humorado como seu interlocutor oculto interage. É como quem chega a um abrigo que Irina entra no quarto para lanche, acompanhada de Verchínin e Tuzembakh: “Vamos sentar aqui. Aqui ninguém vai entrar.” (p.398). Está amanhecendo. A dinâmica⁴¹ aparentemente caiu de forte, no início do ato para piano, agora. Em uma nota, Stanislávski descreve claramente o clima que se instaurou no quarto das irmãs:

³⁹ Há outras acepções para a palavra russa *toscá*, tais como: tristeza, melancolia, nostalgia, aborrecimento, tédio, saudade.

⁴⁰ Serguei Rakhmaninov (ou Rachmaninoff como se costuma transliterar em inglês) foi um compositor, pianista e maestro russo, cuja obra influenciou fortemente a música erudita do século XX.

⁴¹ Segundo definição de Dourado, o termo Dinâmica “refere-se à organização da intensidade dos sons na música” (2008, p.109).

Estão cansados, todos instalados, recostados nas costas do sofá e da poltrona; de vez em quando, inclinam-se, tomam um gole de chá e, outra vez, recostam-se. Verchínin fuma à porta. Sonolência. Estão de os olhos fechados. Todos tentam vencer o sono. (p. 401, Nº 109).

Dentro dessa sonolência as personagens conversam lentamente sobre a possibilidade de um concerto em benefício das vítimas do incêndio. Após uma pausa, a sequência de relógios badala novamente. Primeiro o da sala de jantar, em seguida o da sala de visitas e, por fim, o pequeno relógio do quarto. Após algumas pausas, Verchínin conta ter ouvido sobre a possível transferência da brigada para outra cidade, talvez para longe. “A cidade ficará vai ficar vazia” (ibidem p. 296), comenta Tuzembakh, “E nós iremos embora!” (Ibidem.), exclama Irina. E, novamente o dramaturgo pontua o corte – Tchebutíkin quebra o relógio de porcelana. Esse acontecimento quebra a dinâmica da cena. Todos se agitam, levantam-se, recolhem os cacos, tentam restaurar o relógio. Logo toca o sino a rebate novamente.

Em termos musicais, os planos de retorno à Moscou, constituem-se em tema, de acordo com a definição de Dourado: “Em geral, é a parte mais facilmente reconhecível em uma obra ou trecho musical.” (2004, p. 327). Este tema do retorno a Moscou, no entanto, não é nunca plenamente desenvolvido já que é sempre cortado ou sobreposto ou cortado por outras linhas melódicas como nos atos anteriores.

Quando tudo volta a se acalmar e todos saem de cena (à exceção de Macha que está deitada), Irina começa a purgar. Em seu expurgo, chora constatando o fracasso de sua vida. Admite, por fim, casar-se com Tuzembakh, seguindo o conselho de Olga. Aceitando, renuncia ao sonho de conhecer o amor e a felicidade. Sua perspectiva da vida é oposta ao otimismo de Verchínin e do barão, que enxergam no futuro a felicidade. Desiludida com o trabalho, com a possibilidade de encontrar o amor, Irina ainda deseja retornar à Moscou. Passaram-se mais de três anos entre este e o primeiro ato. A Irina alegre, que desejava a mudança, acreditava no trabalho e na possibilidade de uma vida feliz, sufocou-se. Desabafa:

Não posso trabalhar, não vou mais trabalhar. Chega, chega! (...) odeio e desprezo tudo o que me dão para fazer... (...) meu cérebro secou, eu emagreci, fiquei feia, envelheci e nada, nada, nenhuma satisfação e o tempo passa e tenho a impressão de que estamos nos afastando de uma vida bela e verdadeira, estamos nos afastando mais e mais e algo está se perdendo. Eu estou desesperada... (p.s 438 e 440).

Em sua fala, Irina espanta-se por ter ficado confusa. Confessa ter esquecido como dizer em italiano “chão” ou “teto”. Com a escolha dessas duas palavras ligadas ao campo léxico da casa, temos a analogia entre uma casa sem chão e sem teto, cuja estrutura está ruindo e a própria organização interna da personagem, sua própria constituição: seus sonhos, planos, gosto, desejos. Tudo está ruindo, juntamente com a estrutura dramática sobre a qual Tchekhov constrói o seu drama. Sobre a possibilidade ou impossibilidade de ação das personagens, Mello e Souza acrescenta que

Neste mundo de frustrações e mal-entendidos, a escolha quase não ocorre e a conduta é imposta do exterior para o interior. Na medida em que o indivíduo aceita o papel que lhe é atribuído, está sufocando para sempre o herói que porventura trazia dentro de si (MELLO e SOUZA, 1996, p. 323).

Stanislávski aponta que, durante o monólogo de Irina, ouve-se a voz de Natacha que reverbera muito aguda. Grave, volta a tocar o sino a rebate. Cuidadosamente o encenador desloca o “autentico ataque histérico” de Irina para trás do biombo. Às irmãs, como náufragos, resta apenas um pequeno bote salva-vidas – os leitos de Olga e Irina. É o único espaço ainda não violado da casa. Somente quando Irina silencia e é deitada e coberta pelas irmãs é que cessa o sino. Nota-se que há uma estreita relação entre o comportamento da personagem e o movimento da cidade. Pode-se pensar que, à medida que as irmãs vão perdendo a casa a cidade vai-se fundindo a elas. No último ato Olga já não sonha com a partida. Está totalmente imbuída de sua figura social – é a diretora do liceu.

O apelo de Irina, no final ainda do ato “Nada no mundo é melhor que Moscou. Vamos, Ólia! Vamos!” (p. 472) e escondido por Stanislávski atrás do biombo. Olga, seu interlocutor, também está atrás de seu biombo. O público ouvirá esse apelo, “com voz débil, quase gemendo” (p. 471, Nº 277) diante de um palco desabitado e esse apelo será cortado novamente pela *cortina*.

A confissão de Macha acontecerá às seis horas da manhã. Batem apenas as badaladas dos dois relógios da sala, o do quarto foi quebrado e já não responde. Macha confessa diretamente para as irmãs, porém Olga tapa os ouvidos e vai para trás de seu biombo. Em carta de janeiro de 1901, Olga Knípper, que interpretou Macha descreve a

Tchekhov sua construção da confissão da personagem e de como recebe o chamado de Verchínin.

No terceiro ato falo com as irmãs – ou, como digo, me confesso – de forma comedida, com voz entrecortada, com pausas como se me custasse se expressar em voz baixa. E nesse momento, como se gritasse: ‘Ah, que tonta você, Ólia. Se amo, esse é meu destino...’etc... e, depois, novamente em voz baixa, nervosa. Fica imóvel o tempo todo, com os braços sobre os joelhos, até que ouve o ‘tram-tram’ entre as coxias. Então levanta a cabeça, seu rosto se ilumina, se levanta de um salto e se despede das irmãs rápida e nervosamente. Eu decidi que ‘tram-tram’ (no seu texto ela pergunta e ele responde) ela diz que o ama e que será dele, ou seja, é uma confissão que ele há muito tempo desejava. Estou sentada à escrivaninha, perto da ribalta, de frente para o público, rabiscando com o lápis algo nervosamente. Quando ele começou a cantar ela olha-o, sorri, depois vira-se, ou seja, inclina a cabeça e pergunta: ‘tram-tam?’ Depois da sua resposta ela fala ainda mais perturbada ‘tra-ta-ta’ e, finalmente, decidida ‘tram-tam’. Se tudo isso fosse feito com um sorriso, leve, para que não se tornasse vulgar, como em um simples *rendez-vous*? Pois é verdade que suas relações permanecem puras até essa noite?⁴² (KNIPPER, apud TCHEKHOV, 2003, pg. 147).

Após a confissão Macha decide se calar “como um louco gogoliano” (p. 450). Permanece calada durante a cena com Andrei, até que venha o chamado de Verchínin. Em carta, Tchekhov afirma que esse jogo de pergunta e resposta utilizando “tram-tram” teria saído da lembrança de um trecho de uma ópera da qual não se lembrava mais. Esse diálogo deve ser cantado. Andrei fará o seu desabafo após a saída de Macha, com as irmãs exaustas – Irina e Olga, cada qual escondida atrás de seu biombo. Após dizer tudo Andrei implora “Minhas irmãs queridas, amadas, não acreditem em mim, não acreditem...” (p.468) e sai.

⁴² Tradução nossa.

O jardim

Essas mudanças consideráveis no espaço, sobretudo no espaço privado das irmãs, não dão, no entanto, um caráter dinâmico ao texto. A impressão é de que a vida continua igualzinha, que todos continuam frustrados como no início e que, os movimentos que acontecem não alteram o que poderíamos chamar de ciclo da vida. O fato de o quarto e último ato da peça iniciar ao meio-dia, como o primeiro ato, dá-nos a forte impressão de que se fecha um ciclo. Tivemos no primeiro ato a primavera, no segundo o inverno. O incêndio do terceiro ato poderia representar o verão e, agora, é outono. A sucessão das estações parece reafirmar a posição do autor de que a vida continua. Assim também a partida do batalhão parece, mais do que um grande acontecimento o final de um ciclo e, tem-se a impressão de que, em breve, tudo continuará do mesmo modo como sempre tem sido. É possível que após o inverno a primavera traga de volta às aspirações à felicidade ou o desejo de retorno a Moscou...

O quarto ato se passa inteiramente do lado de fora da casa - no velho jardim dos Prózorov e no terraço. Os oficiais, amigos da casa, Fiedótik, Rodê, Verchínin, estão partindo; Soliôni e Tchebutíkin partirão em breve, Tuzembakh se despede de Irina e, em seguida, morrerá em duelo. As irmãs e também Andrei permanecem no jardim, que se transformou em uma passagem. Os oficiais atravessam-no em sua partida, entram músicos pedindo dinheiro, “De vez em quando, passam pelo jardim, transeuntes que vem da rua para o rio” (p.482). Pode-se marcar a oposição passagem-permanência para o espaço neste último ato já que, segundo Olga, “Nosso jardim é uma passagem pública” (p. 558) onde somente os irmãos permanecem. Nesta fala da personagem denota-se a passagem de um espaço privado para espaço público.

Mesmo no plano do desejo os irmãos, agora, permanecem: Olga é diretora do colégio, vive com Anfissa em um apartamento, Irina planejava se casar e partir para trabalhar na fábrica de tijolos com Tuzembakh, mas ele morre, Andrei já desde o terceiro ato está bem ‘enraizado’ na cidade (membro do conselho, pai de dois filhos). Macha, que nunca fizera planos de voltar à Moscou, com a partida do amante volta a repetir os versos de Púchkin – fuga para *Lukamórie*. Agora somente o espaço fantástico, espaço da fantasia opõe-se ao presente, que está associado ao fracasso e à desilusão. Nem Moscou, nem o Futuro são tangíveis – o futuro será uma interminável sucessão de ‘presentes’, como expressa Sônia, personagem de Tio Vânia, no monólogo final da

peça: “O que se pode fazer? Viver é preciso! (Pausa.) E nós viveremos, tio Vânia, viveremos a longa, longa sequência de dias e de noites” (TCHEKHOV, 1998a, p.123). A relação de inversão da associação do conceito Édem ao espaço jardim pode ser observada agora que todos se encontram no ‘velho jardim’ transformado em passagem pública e nem mesmo sonham com Moscou, antes associada ao Édem perdido. Não há mais possibilidade de encontro do Édem perdido.

Tchekhov inicia o quarto ato com despedidas no terraço, Stanislávski inicia com o zelador e o ordenança trazendo um baú com a mudança de Tchebutíkin. Depois saem para pegar outra arca. Revela-se a mudança imediatamente – a mudança e a separação. As despedidas vêm em seguida, com a entrada de Fedótik e Rodê, que se beijam, abraçam e tiram fotos. A fotografia eterniza o momento ou, pode sempre ressuscitá-lo à lembrança. Este ato é atravessado pela impressão de suspensão do tempo. É uma despedida e há várias eminências em jogo: os militares vão embora, Verchínin espera por Macha para se despedir, Irina e o barão vão se casar e mudarão de cidade para trabalhar na fábrica, Tchebutíkin aguarda o chamado para o duelo, Kulíguin pode perder Macha ou tê-la de volta para si (existe a possibilidade de que Macha fuja com Verchínin, ao menos na imaginação do marido). Stanislávski aponta uma ação simbólica para Fedótik na qual o oficial olha várias vezes para o relógio e, finalmente, põe-se a escutá-lo no intuito de descobrir se ele funciona. Descreve que “Durante a fala anterior de Kulíguin, Fiedótik olha várias vezes para o relógio e põe-se a escutar se ele funciona ou não” (p. 489, Nº 15). Deste modo Stanislávski aponta para o ator não só a ação, mas a intenção de sua personagem ao executar a ação. Não saberemos se o relógio de fato parou, mas ocorre que, a dúvida dá ao espectador a possibilidade de colar-se à noção de tempo da personagem e reconsiderar a elasticidade do tempo. No momento, o tempo se alarga.

Verchínin e Tchebutíkin olharão muitas vezes para seus relógios. Este último também terá a impressão de que o relógio parou. Após uma “Pausa.”, “Tchebutíkin folheia o jornal, olha no relógio, enconsta-o na orelha e cantarola ‘A prece da virgem’.” (p. 507, Nº 58). Os personagens verificam se o tempo está mesmo passando. Talvez para se certificarem de que estejam mesmo vivos, de que, ao contrário do que afirma Tchebutíkin, nem tudo é ilusão. Adiante, o doutor mostrará o relógio como se fosse um brinquedo atraente à criança que despertara em seu carrinho. Stanislávski reforça essas marcas de tempo, tornando sua relevância mais acessível ao público. É necessário traduzir as linhas literárias de Tchekhov em imagens visuais e sonoras; o espectador deve ver, de uma só vez, aquilo que o leitor pode apreender demorando-se mais ou mesmo voltando um trecho na obra literária. Um exemplo do procedimento de tradução é a escolha de Stanislávski, para encenar o ato da mudança, pelo outono como sendo a

sua estação e aponta a necessidade de que, durante todo o ato, caíam folhas secas, criando uma imagem poética para terminar sua peça. Há nisso, a iminência do inverno também, como estação de silêncio, de recolhimento. Agora as folhas estão caindo e os militares indo embora, e os sonhos se despedaçando.

Existe uma brincadeira com o tempo aí, revelada na ação de Tchebutíkin oferecendo ao bebê o relógio como brinquedo, uma metáfora criada pelo encenador. O relógio-objeto não é apenas o tempo, mas a passagem do tempo – é a vida e a morte. O bebê (o novo) e a morte estão ligados pelo tempo. A morte está espreitando: é a partida dos militares, o duelo que acontecerá em breve, o outono com as folhas caindo durante todo o quarto ato. Com a estrutura da peça em quatro atos, cada um relacionado a uma estação, junto à sucessão das horas (meio-dia no primeiro ato, oito da noite no segundo, duas da madrugada no terceiro e, novamente, meio-dia no quarto ato), conferem à peça uma noção circular do tempo, noção ligada ao tempo mítico. É interessante pensar nessas personagens totalmente imersas em seus conflitos cotidianos e conflitos internos, relacionadas ao tempo dos deuses e dos heróis. Nossos heróis são pessoas comuns. No entanto, mais de cem anos após sua estreia no Teatro de Arte de Moscou, continua-se encenando *As três irmãs* por todo o mundo e todos os atores (do chamado “Ocidente”, ao menos), conhecem Olga, Macha e Irina. Elas se tornaram, se não míticas, lendárias.

Além do tempo circular há, para as irmãs, o conflito entre a noção temporal dos antigos e a noção moderna de tempo retilíneo. Assim, depositando todas as esperanças de alcançar a felicidade no retorno à Moscou, as irmãs partilham a ideia de que o tempo é um suceder degenerativo, que, à medida que rumo ao futuro, afasta-se de um tempo primordial perfeito (a infância, a cidade natal). Ao mesmo tempo, estão inseridas no mundo moderno, onde a compreensão do tempo é retilínea: o tempo rumo sempre ao futuro e o presente é único e o novo é, em si, um valor. Em seu ensaio *Invenção, subdesenvolvimento, modernidade*, o poeta e ensaísta Octavio Paz⁴³ discorre sobre a diferença entre a noção temporal dos antigos e a noção moderna. Ele aponta que

A ideia da imitação dos antigos é uma consequência da visão do suceder temporal como degeneração de um tempo primordial perfeito. É o contrário da ideia de progresso: o presente é insubstancial e

⁴³ O mexicano Octavio Paz foi poeta, ensaísta e tradutor. Em 1990 recebeu o Nobel de literatura. Entre suas obras traduzidas para o português encontram-se *A dupla chama: amor e erotismo* (1994) *Signos em rotação* (1996).

imperfeito frente ao passado e o amanhã será o fim do tempo. Esta concepção postula, por um lado, a virtude regeneradora do passado; por outro contém a ideia do regresso a um tempo original – para recomeçar o ciclo da decadência, a extinção e o novo começo. O tempo se gasta e, portanto, se reengendra. De um ou de outro modo o passado é o modelo do presente: imitar os antigos e a natureza, modelo universal que contém em sua forma todos os tempos, é um remédio que adia o processo da decadência. A ideia da modernidade é filha do tempo retilíneo: o presente não repete o passado e cada instante é único, diferente e auto-suficiente. (PAZ, 1996, p.136)

Natacha será a figura da modernidade, ela não tem seus olhos voltados para o passado. Para ela o presente é único e autossuficiente.

O lado de fora ganhou a cena e o lado de dentro da casa está, ao contrário, fora de cena. Como no primeiro ato, a casa voltou a ter um apêndice, um espaço de fronteira dentro-fora - a varanda. Ali acontecem as primeiras despedidas. Os personagens saem para o jardim e voltam, com frequência, para a varanda. Irina senta-se no degrau, Kulíguin no parapeito. Às vezes sobem ou apoiam-se na cerca, em suma, ensaiam a saída. Aos poucos o zelador e o ordenança vão trazendo também os objetos de Irina e Tuzembakh. Surge, empacotado, o retrato do general Prózorov.

No jardim, há uma “Uma longa alameda de abetos, no fim da qual se vê um rio” (p. 482). Notamos que a alameda constitui um caminho que chega ao rio – outro caminho que segue, corre, continua. Do outro lado do rio há uma floresta, o desconhecido. É essa a alameda que Natacha deseja mandar cortar. Se, antes, a casa da família se organizava como uma ilha onde o mundo aristocrático (da tradição e da erudição) ficava isolado ou, ao menos, protegido da mediocridade da cidade, pode-se dizer que os irmãos ultrapassaram a fronteira. Aliás, foram expulsos de sua fortaleza e há rumos para seguirem. A casa que os protegia também os aprisionava. Estão todos do lado de fora, à expectativa do novo e o lado de fora apresenta caminhos. Na medida em que vão se desvencilhando (ou sendo desvencilhados) da casa, o passado vai se tornando rarefeito e o futuro, embora desconhecido, abre-se como possibilidade. Serão impelidos a escolher, com maior ou menor autonomia. A respeito dos personagens da peça Stanislávski explica, em *Minha vida na arte* que “(...) elas não vivem consumidas pelo tédio, mas, ao contrário, procuram a alegria, o riso, a animação; querem viver e não vegetar.” (1989, p.320).

A cidade, que agora passa pelo jardim, deixou de ser ameaçadora. Há passantes que querem chegar ao rio, músicos pedintes, soldados. A casa é que se tornou um lugar inóspito. Macha, após a partida de Verchínin, mesmo oscilando entre o delírio e a razão, se recusa a entrar na casa. Somente Natacha e um de seus filhos estão do lado de dentro, junto a Protopópov seu amante. A ligação com o interior da casa dá-se através da janela, por onde Natacha espia. Ela é o elemento de dentro que interfere no espaço externo cortando o desabafo terno de Andrei em relação às irmãs. Natacha está na fronteira entre a casa e o jardim e logo aparecerá do lado de fora.

Seguindo a ideia de um ciclo, que não termina, podemos enxergar neste final a instabilidade também da permanência dos Prózorov no jardim, reforçada pela impressão de que eles certamente serão expulsos também dali. Novamente a entrada de Natacha desestabiliza o espaço. Sem saber da morte do barão, lamenta futilmente a partida de Irina e promete transferir Andrei e o violino para seu quarto. Com isso fica consumada a partida de Irina. No quarto de Andrei, que está sendo também expulso, colocará Sófotchka, o novo bebê. Afirmando que “amanhã (...) ficarei sozinha aqui” (p.584) torna-se senhora de toda a propriedade. Natacha que estava, no início, deslocada no espaço, dominou a casa e vê-se em condições de colocar as irmãs em tal situação. Ao referir-se ao mau gosto do cinto de Irina repete uma situação que viveu no primeiro ato com Olga, mas em posição oposta.

O jardim também deverá mudar para agradá-la; mandará cortar abetos e plantará florzinhas. O abeto, além de ser uma árvore muito comum nas florestas russas é um símbolo que representa, em geral, a tradição. Ao derrubar as árvores do jardim Natacha substituirá a tradição, com sua intrínseca característica de durabilidade e permanência pela volatilidade ou inconstância das flores que, fatalmente, morrerão no inverno e serão substituídas por outras na primavera. Entende-se neste texto, que nenhuma permanência é eterna. Sob outro aspecto o espaço aristocrático da permanência e da tradição cederá dando espaço ao mundo burguês, aqui representado pelas florzinhas descartáveis e consumíveis em sua beleza.

“Ninguém o viu desembarcar na noite unânime”
(BORGES, 2007, p. 46).

Costurando-se ao espaço Romântico trazido à peça através da figura de Soliôni, o lugar do duelo, do outro lado do rio, embora não seja visível, está presente na cena. Deve-se ultrapassar a fronteira (o próprio rio) para alcançá-lo; no entanto, fala-se sobre ele. Irina sabe que algo aconteceu na frente do teatro (note-se a escolha do teatro para o desafio do duelo), Kulíguin confirma que houvera uma discussão entre os rivais. Mais tarde, pressionado por Macha, Tchebutíkin, finalmente, relata o desafio e confirma o duelo no bosque público, à uma e meia da tarde. Stanislávski, como em muitos outros momentos, coloca a personagem de costas para o público para anunciar um acontecimento que poderia ser decisivo para o desenvolvimento da peça – não será, como veremos. Macha alardeia para a possibilidade de que o barão seja morto, mas fala “olhando para baixo, distraída” (p. 527, Nº 104). Ao longo do quarto ato todos tangem o assunto do duelo, mas ninguém toma nenhuma atitude para impedi-lo, nem mesmo Irina, noiva do barão. A falta de ação, característica dos personagens de Tchekhov ganha expressão física na repetição constante dos apontamentos de Stanislávski que indicam aos personagens para que se apoiem, encostem, escorem – no portão, na cerca, na grade da varanda, no banco, nos degraus. O retrato de uma figura escorada é a própria representação da inação.

A inserção do Romântico na peça de Tchekhov é tanto mais interessante por contrastar com o espaço cotidiano e com a impossibilidade de ação que caracteriza seus personagens. Soliôni, com traços do Romantismo, “(...) dá grande ênfase à vida sentimental, tornando-se intimista e egocêntrico, enquanto o coração é a medida exata da sua existência”, de acordo com a descrição das características de personagens tipicamente românticas (CANDIDO e CASTELLO, 1997, p. 158). Movido pelo amor que sente por Irina, age. Age à maneira de Púchkin, que escrevia sobre duelos e morreu em um deles. No entanto, é um desencaixado na peça de Tchekhov. A própria figura do barão, que carrega este título decadente é um par para Soliôni; talvez seja o barão o elo entre Soliôni e a casa do Prózorov. Há em seu título de barão e em seu amor desmedido por Irina, um traço Romântico. Em sua morte, no entanto, ao invés de herói, torna-se patético. Primeiramente porque Soliôni afirma que o abaterá como a uma galinhola - a imagem da galinhola colada ao barão torna-o ridículo. E também a falta de magnitude com que a notícia de sua morte é recebida contribui para tirar-lhe a possibilidade de

heroísmo. O espaço Romântico é frequentemente evocado no texto tchekhoviano, como um contraponto ao espaço cotidiano e reforça a percepção da inação que caracteriza seus personagens.

As atitudes Românticas são, por outro lado, ironizadas por essa impossibilidade de ação que caracteriza os personagens. Se, ao receber a notícia da morte, Irina chorasse e se arrependesse por não tê-lo amado, o desaparecimento de Tuzembakh talvez se tornasse um acontecimento grandioso, transformador, mas ocorrendo fora de cena e recebido pelo comentário quase apático de Irina “eu sabia, eu sabia...” (p.592) torna-se mais um acontecimento cotidiano, menor do que a certeza da passagem do tempo e da repetição das estações.

Os Prózorov desvencilhando-se do passado, dos sonhos e ilusões, assumindo o fracasso de suas vidas, ganham a liberdade. Como os pássaros migrantes observados por Macha, eles não têm para onde retornar; a vida deve seguir adiante, portanto. Mas, para os pássaros migrantes a casa está em todos os lugares onde chegam. A chegada não existe, é só um momento. Irina, que apesar da morte do barão, mantém-se firme em sua decisão de partir está rumando. É possível que não encontre a felicidade, mas segue buscando. Tchebutíkin, quando encerra a conversa com Andrei, aconselha-o “Vá embora, vá, vá sem se virar para trás. E quanto mais longe você for, melhor!” (p. 530). À imagem da pessoa que vai embora sem olhar para trás cola-se a história bíblica da saída de Sodoma – o conselho de Deus a Abraão era que não olhasse para trás. A esposa de Ló não resiste, olha para a cidade em chamas e vira pedra. Aqui, Tchebutíkin sinaliza que Andrei deve deixar que o presente se queime completamente, que se desfça, não olhar para trás é também evitar que essa esposa, essa casa, essa cidade, essa vida, enfim, virem lembranças – como Moscou. Sugere que Andrei experimente se mover para outro presente. Assim, as personagens de *As três irmãs* experimentam a própria passagem para a vida moderna, com todas as promessas de transformação, aventura e autotransformação que a acompanha e com a possibilidade constante de destruição de tudo o que têm, tudo o que sabem e tudo o que são (BERMAN, 1986, p.15).

Considerações finais

Ao longo da peça, os movimentos cotidianos vão se perdendo. Do segundo para o terceiro ato, quando estão todos confinados ao quarto das irmãs, cercados pelos desabrigados do incêndio que estão espalhados pela casa e pelo próprio incêndio e toda a correria dos bombeiros para além da casa, estamos quase retirados das atividades cotidianas. Há cores fortes para essa situação em que as personagens purgam, no entanto, elas tentam ainda comer, tomar chá, fumar suas *papiróssas*, tomar suas gotas de louro e cereja, pentear a barba...

No quarto ato, saímos da casa – Stanislávski escolhe suspender as cortinas junto ao toque do sino de uma igreja vizinha, anunciando o final da missa. É outono, o encenador aponta para folhas secas caindo durante todo o ato – uma mudança. Entram os baús dos que vão partir. Partem os oficiais ao som da música militar, Olga e Macha confortam Irina e a si mesmas em seus monólogos finais. É quase uma suspensão da vida, este último ato. Ninguém toma chá ou joga paciência, não se sentam ao piano, não brincam – mas dentro de casa Protopópov toca *A prece da virgem* – lá dentro a vida continua. Tchebutíkin, aliás, prestes a apadrinhar o duelo entre Soliôni e Tuzembakh está o tempo todo lendo seu jornal – como no primeiro ato. O caseiro varre as folhas caídas ao longe. No entanto, os militares partem, a morte acontece, depois do outono virá um longo inverno mas, depois – a primavera. E chegará novamente o dia da santa de Irina, e as esperanças talvez renasçam. Apoiado no tempo cíclico da natureza, Tchekhov não escreve um final, ele é um ponto antes do recomeço. Essa diferença de tons entre o primeiro e terceiro atos se revela na dosagem de cores mais puxadas ao prosaísmo poético ou mais aos voos poéticos impressionistas e simbolistas, de acordo com observação de Guinsburg.

A bem dizer, [Stanislávski] sentia-se igualmente seduzido pelo prosaísmo naturalista, enquanto daguerreotípia veraz e minuciosa da natureza do homem, das condições do meio e das determinações da espécie, e pelos voos poético-metafísicos do assim chamado ‘decadentismo’ impressionista e simbolista, com seus requintes de sensibilidade, suas cavilações subjetivistas e existenciais, e suas vibrações tonais num bater de asas de borboletas crepusculares. (GUINSBURG, 2006, p.33)

De certo modo, os três primeiros atos da encenação de Stanislávski parecem mais encarnados, mais vivos. Neste quarto ato, há algo (que está mesmo no texto de Tchekhov) de etéreo, de fugaz que, como imagens projetadas em bolhas de sabão – nascem, vivem brevemente e, de repente, desaparecem. De alguma maneira as personagens são mais próximas a ecos de si mesmas, lembrando a imagem do simpático Rodê que se despede das árvores com seu eco. A brincadeira do eco é poder notar do presente uma ação passada. E ver um simulacro do que fomos. É isso o que diz o eco de nossas vozes. As vozes de Macha “é preciso viver” e de Olga “ah, se soubéssemos!” (por que vivemos, por que sofremos), ditas sobre o eco da partida de seus amigos, sobre a música ao longe, parecem ecoar para a eternidade. O quarto ato tem início ao meio-dia, como o primeiro – a expectativa é de que tudo continue a se repetir. O cotidiano é próximo ao tempo cíclico da natureza – acordamos, comemos, tomamos o chá, fazemos planos e dormimos – acordamos, comemos, tomamos o chá...

Parece ser essa a sensação de Macha quando, sentada com Tchebutíkin, à espera de Verchínin diz: “Vive-se em tal clima que pode começar a nevar que todos continuarão com essas conversas” (pg. 528). Assim o cotidiano vai se tornando insuperável, intransponível. E sempre alimentado pelo passado. Assim como Moscou (uma lembrança, uma projeção) é eco do passado e o desejo de futuro que molda o presente, o eco da partida dos militares vai sobrevivendo à presença física daqueles que partiram e se tornando a matéria que preencherá o presente de seus cotidianos amanhã. Esse momento estranhamente percebido, tão etéreo enquanto se dá (cheio de acontecimentos, como a despedida de Verchínin, a morte do barão) estão prestes a se tornar matéria “mais estável”, à medida em passam, como observa Tarkóvski.

(...) o que essa coisa ‘passada’ significa para uma pessoa quando, para cada um de nós, o passado é o portador de tudo o que é constante na realidade do presente, de cada momento do presente? Em certo sentido, o passado é muito mais real, ou, de qualquer forma, mais estável, mais resistente que o presente, o qual desliza e se esvai como areia entre os dedos, adquirindo peso material somente através da recordação. (2010, p. 65-66).

A recordação é o que alimenta as personagens da peça, é o que não move o presente porque se está, de certa, forma atado a ela. Por outro lado, na encenação, a ênfase dada por Stanislávski à tessitura sonora faz com que as sensações do espetáculo se fixem inconscientemente em nós leitores/espectadores (leio as partituras como se

estivesse assistindo à encenação, coloco-me, portanto, no lugar do espectador), como uma melodia esquecida, que soa fragmentada em nossa lembrança – não se sabe exatamente que formas ela tem, mas vem carregada de sensações. Como vêm à memória de Macha os versos de Púchkin. Os sons, assim como os cheiros guardam as sensações da lembrança.

A complexidade da sonoplastia criada por Stanislávski em suas partituras tem uma função dúbia quanto à finalidade de criar a sensação da vida, como se diz comumente a respeito das encenações do Teatro de Arte de então. De fato, o som da tróica de Protopópov se aproximando, o canto dos pássaros à janela no dia do anjo de Irina, dos bêbados cantando ao longe e tantos outros sons externos à cena que se desenvolve no palco diante dos olhos do espectador, criam a forte sensação de se estarmos diante da vida cotidiana. Por outro lado, a harmonização desses sons com os sons de dentro da cena (louças, batidas dos relógios, instrumentos musicais – piano, realejo, violão - inclusive as falas das personagens) compõe uma sinfonia de sons e movimentos que dão um contorno quase simbólico ou um ‘descontorno’ impressionista ao espetáculo como um todo.

As notas de Stanislávski, com seu alto grau de detalhamento, assemelham-se mesmo a partituras musicais. Nessa música ouvimos a história escrita por Tchekhov, das irmãs Prózorov, e também a história das inquietações estéticas do encenador revolucionário que foi Stanislávski na direção do Teatro de Arte de Moscou, na virada para o século XX. Ripellino observa que “No intento de transformar a arte teatral numa ciência rigorosa, almejou uma interpretação tão regrada quanto a música, mensurável enredo de ‘tempo-ritmos’.” (1996, p.89). É possível. Pelas partituras notamos um rigor extremo que impõe uma acentuada subserviência do ator em relação ao encenador. O teatro contemporâneo (já desde Grotówski, talvez) tem dado mais autonomia aos atores. Mas então, na virada para o século XX era o momento de se consolidar a figura do encenador e do olhar minuciosamente para o texto dramático.

Foi Stanislávski, juntamente com Nemiróvitch-Dântchenko quem trouxe Tchekhov ao público. As particularidades inusitadas da dramaturgia tchekhoviana o levaram a descobertas preciosas em termos de encenação e de trabalho do ator. A música das cenas, por exemplo, era repleta de pausas (o autor as indicara) – foi preciso descobri-las. O que acontece na pausa? Há recursos para valorizá-la – Stanislávski, por vezes insere um som ao longe que evidencia o silêncio em cena. Mas o que acontece no

interior das personagens durante a pausa? Stanislávski descobre que as pausas de Tchekhov não são estáticas, há turbilhões em movimento dentro das personagens, será preciso conduzir seus atores a esse entendimento. E o encenador descobre ainda outras dezenas de pausas para colocar em cena, para compor sua sinfonia.

Bibliografia

Obras de Konstantin Stanislávski

STANISLÁVSKI, C. S. *A construção da personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_____. *A criação de um papel*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *El trabajo del actor sobre si mismo – el trabajo sobre si mismo em el proceso creador de las vivencias*. Trad. Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

_____. *El trabajo del actor sobre si mismo – el trabajo sobre si mismo em el proceso creador de la encarnación*. Trad. Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1983.

_____. *El trabajo del actor sobre su papel*. Trad. Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1977.

STANISLAVSKIJ, K. S. *El mie regie (1)*. Trad. Carlo Grabher. Milano: Ubulibri, 1999.

STANISLÁVSKI, K. S. *Minha vida na arte*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. *Rejisiorskiie ekzempliáry K.S. Stanislávskovo. Tom trietii 1901-1904*. Moskva: Iskusstvo, 1983.

_____. *Trabajos teatrales – correspondência*. Trad. Luis Sepúlveda. Buenos Aires: Domingo Cortizo / Quetzal, 1986. Trad. Luis Sepúlveda.

Obras de Anton Tchekhov

TCHEKHOV, Anton. *Anton Pavlovitch Tchekhov: pierepiska s jenoj*. Moskva: Zakharov, 2003.

_____. *O beijo e outras histórias*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. *Cartas a Suvórin: 1886-1891*. Trad. Aurora Fornoni Bernardino e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *A dama do cachorrinho e outros contos*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. *A gaivota*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a.

_____. *Ivánov*. Trad. Arlete Cavaliere e Eduardo Tolentino Araújo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

_____. *Minha vida*. Trad. Denise Sales. São Paulo: Ed. 34, 2011.

_____. *Teatro I: A Gaivota, Tio Vânia*. Trad. Gabor Aranyi. Mairiporã: Veredas, 1998. a

_____. *Teatro II – As três irmãs e o Jardim das cerejeiras*. Trad. Gabor Aranyi. Mairiporã: Veredas, 1998.

_____. *As três irmãs*. Trad. Klara Gouriánova. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. (Os grandes dramaturgos).

_____. *As três irmãs; Contos*. Traduções de Maria Jacintha e Boris Schnaiderman. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. *Tri sestry: piesy*. Sankt-Peterburg: Azvuka, 2010.

_____. *Um homem extraordinário e outras histórias*. Trad. Tatiana Belinky. Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. *Um negócio fracassado e outros contos de humor*. Trad. Maria Aparecida Botelho Pereira Soares. Porto Alegre: L&PM, 2010.

Outras obras

AMIARD-CHEVREL, Claudine. *Le Théâtre Artistique de Moscou (1898-1917)*. Paris: Éditions de centre de la recherche scientifique, 1979.

ANGELIDES, Sophia. *A. P. Tchekhov: cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1996.

ARISTÓTELES. “Poética”. In: *Os pensadores: Aristóteles*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 4 vol.s. Rio de Janeiro: Delta, 1958.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

_____. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo/Rio de Janeiro: Dufusão Editorial, 1980.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: Jeanne Marie Gagnebin (org.) *Escritos sobre mitos e linguagem*. São Paulo: Ed. 34, 2011.

Bíblia Sagrada. Trad. João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CANDIDO, A; CASTELLO, J.A. *Presença da literatura brasileira: história e antologia. V. 1 Das origens ao realismo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

CAVALIERE, Arlete. *O inspetor geral de Gólgol/Meyerhold*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Teatro russo: percurso para o estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo: Humanitas, 2009.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.

CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CHKLOVSKI, V. “A arte como procedimento”. In: (ORG.) TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Pôrto Alegre: Globo, 1973.

COSTA, A. M.; SCHWARCZ, L. M. *1890-1914: no tempo das incertezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

IÁRTSEV, P. ‘Tri sestry’ i peterburgskie gastroli MXT (1901-1902). In:

KÚZITCHEVA, A.P. A.P. *Tchekhov v russkoi teatral’noi kritike – komentirovannaia antologïia (1887-1917)*. Moskva: Lietnii sad, 2007.

FARIA, Ernesto (ORG.). *Dicionário escolar latino-português*. - : Companhia Nacional de Material de Ensino, 1962.

GÓRKI, Maxim. *Pequenos-burgueses*. Prefácio Bóris Schnaiderman. São Paulo: Brasiliense, 1965.

_____. *Pequenos-burgueses; Mãe*. Trad. Fernando Peixoto, José Celso Martinez Correa e Shura Victoronovna. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. *Pequenos-burgueses*. São Paulo: Hedra, 2010.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislávski e o teatro de arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Stanislávski, Meyerhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GUINSBURG, J.; NETO, J. T.C.; CARDOSO, R.C. (org.) *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KÚZITCHEVA, A.P. Tri sestry. In: KÚZITCHEVA, A.P. A.P. *Tchekhov v russkoi teatral'noi kritike – komentirovannaia antologiiia (1887-1917)*. Moskva: Lietnii sad, 2007.

LINTCH, James (L.N. Andreiev). Tri sestry. In: KUZITCHEVA, A.P. A.P. *Tchekhov v russkoi teatral'noi kritike – komentirovannaia antologiiia (1887-1917)*. Moskva: Lietnii sad, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

LOTMAN, Iúri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

_____. *Estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert. Madrid: Akal, 2008.

MALLARMÉ, Stéphane. Poemas. Trad. e notas José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MELLO e SOUZA, Gilda de. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas cidades, 1980.

_____. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas cidades, 1979.

MEYERHOLD, V. *Teatro naturalista e teatro de humores*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

NABOKOV, V. *Curso de literatura rusa*. Trad. María Luisa Balseiro. Barcelona: Zeta, 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *A encenação contemporânea*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAZ, Octavio. *A dupla chama*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. Invenção, subdesenvolvimento e modernidade. In: *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PERTSOV, P. Tri sestry. In: KÚZITCHEVA, A.P. A.P. *Tchekhov v russkoi teatral'noi kritike – komentirovannaia antologiiia (1887-1917)*. Moskva: Lietnii sad, 2007.

PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa – poemas escolhidos*. Sel. e apr. Jorge Fazenda Loureiro. Lisboa: Ulisseia, s/d.

PICON-VALLIN, Béatrice. Texto literário, texto cênico, partitura do espetáculo na prática teatral. Trad. Fátima Saadi. In: Elena Vássina e Arlete Cavaliere. *Teatro russo – literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê, 2012.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994. Trad. Josely Vianna Baptista.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: Antonio Cândido... [et al.] *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PÚCHKIN, A. *O cavaleiro de bronze e outros poemas*. Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999.

_____. *A dama de espadas: prosa e poemas*. Trad. Boris Schanaiderman e Nelson Ascher. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. A filha do capitão e o joga das epígrafes. Trad. Elena Nazário. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Polnoie sobranie sotchinenie. Tom II: stikhotvoriênia 1826-1836*. Moskva: Gosudarstvennoie Izdatielstvo Khudojestvennoi Literatury, 1949.

RIPELLINO, A. M. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *O truque e a alma*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RODRIGUES, André Figueiredo. *Como elaborar citações e notas de rodapé*. São Paulo: Humanitas, 2009.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Buriti, 1965.

ROUBINE, Jean-Jaques. *A linguagem da encenação teatral – 1880-1980*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. Trad. Yan Michalski.

SCHNAIDERMAN, Boris (org.). *Carta e literatura: correspondência entre Tchekhov e Górkí*. Intr. Sophia Angelides. São Paulo: Edusp, 2002.

SHAPIRO, Adolf. *Kak zakryvalsia zanaves*. Moskva: Novoie literaturnoie obozrenie, 1999.

SOLOVIOVA, I. Tri sestry i Vichniovyí sad v postanovke khudojstvennogo teatra. In: STANISLÁVSKI, K.S. *Rejissiorskie ekzempliáry K. S. Stanislavskovo. Tom trietii: 1901-1904*. Moskva: Iskysstvo, 1983.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês século XVIII*. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 .

_____. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TAKEDA, Cristina. *O cotidiano de uma lenda*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VÁSSINA, Elena. O eterno Tchekhov. In: *As três irmãs*. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

VIEJO, Paul. Antón Chéjov/Olga Knipper: Correspondencia (1899-1904). Ed. e trad. Paulo Viejo. Madrid, Páginas de Espuma, 2008.

VOINOVA, N. IA., STARETS, S. M., VERKHUCHA, V. M., ZDITOVETSKII, A. G. *Russko-portugal'skii slovar*. Moskva: Russkii Iazyk, 1989.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Trad. Rogerio Bettoni. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WISNIK, J.M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Artigos e publicações em periódicos

BISCHOF, Betina. Um improvável precursor: Tchecov e Kafka. *Literatura e Sociedade*, São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 9, p. 112-123, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. Resposta a Stanislawski. *Folhetim*. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto, n.9, p. 2-21, 2001.

MELLO e SOUZA, Gilda de. As três irmãs. *Suplemento literário d' O Estado de S. Paulo*, 13 de outubro de 1956. Opus cit: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Universidade de São Paulo, n.1, p. 321-324, 1996.

PICON-VALLIN, Béatrice. A encenação e o texto. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto – Letra e imagem, 2006.

VÁSSINA, Elena. Rússia, início do século XX: fundadores do teatro moderno. *Moringa – teatro e dança*. Paraíba: Universidade Federal da Paraíba, ano 1, n.1, p. 55-64, 2006.

Teses e Dissertações

DAGOSTINI, Nair. (2007). *O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

HERRERIAS, Priscilla. (2010). *A poética dramática de Tchekhov: um olhar sobre os problemas de comunicação*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

MATA, Athenea. (2010). *Contexto histórico-teatral ruso e influencias tempranas de Stanislavsky*. Tese de doutorado. Universitat Autònoma de Barcelona. Texto recuperado em 05 de outubro de 2011.

http://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2010/hdl_2072_83180/Treball+de+recerca.pdf

NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. (2012). *Tchekhov no Brasil: dramaturgia e encenações*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

Filmografia

A infância de Ivan (1961). Direção Andrei Tarkovski. Roteiro Mikjail Papava e Vladimir Bogomolov. Intérpretes: Kólia Burlaiev, Valentin Zubkov, Evgueni Zharikov, Andrei M. Konchalovski. Direção de arte: Yevgueni Tcherniaiev. Fotografia: Vadim Yusov. Música: Vitcheslav Ovitchnnikov. Continental. Edição: G Natanson. Produção: Mosfilm. Continental Home Video. DVD (90 min.), 4.3, cor/PB, NTSC, dolby digital 2.0 e 5.1, em russo. Legendas em português: Diran Copeli.

Parte II

Em oito de janeiro de 1901 Konstantin Stanislávski assina o manuscrito de suas notas para a encenação de *As três irmãs*, texto inédito de Tchekhov. Oitenta e dois anos mais tarde suas notas foram editadas em oito volumes chamados Exemplares do diretor – de K. S. Stanislávski, pela série Patrimônio Teatral da editora Iskustvo⁴⁴ de Moscou. As partituras de *As três irmãs* integram o terceiro volume da série, juntamente com as partituras referentes à montagem de *O jardim das cerejeiras* e prefácio de Inna Solovieva, respeitada estudiosa do Teatro de Arte de Moscou.

Durante a pesquisa encontramos uma tradução das partituras para *As três irmãs* pela Ubulibri, editora italiana especializada em teatro, do ano de 1999. Em 2011 saiu uma edição em francês.

Para a presente tradução tivemos acesso à edição da Iskustvo e mantivemos rigorosamente as marcas no texto de Tchekhov atribuídas a Stanislávski sem o cotejo com os manuscritos. As notas de rodapé assinadas por N. da E. são traduzidas da edição russa dos *Cadernos de Stanislávski* cuja redatora e editora é também Inna Solovieva.

Os símbolos ↑, (+), (-), colchetes e os grifos, bem como os números e as chaves foram inseridos sobre o texto de Tchekhov por Stanislávski de acordo com a edição russa dos Cadernos de Stanislávski e rigorosamente mantidos por nós. Os números para as legendas dos esquemas de Stanislávski, no entanto, foram introduzidos por nós para aproximar do leitor brasileiro os esquemas com anotações em cirílico.

Com a possibilidade de cotejar o texto dramático de Tchekhov com o texto final em russo e com três traduções diretas para o português (todas referidas na bibliografia) elaboramos algumas notas comentando eventuais mudanças entre versão entregue a Stanislávski e a versão final que chegou aos leitores de diversos países após a encenação do Teatro de Arte de Moscou. A encenação de Stanislávski foi o primeiro contato entre o público e o texto de Tchekhov – foi inicialmente pelos olhos do encenador e de seus atores que o texto se deu a conhecer. Através da presente tradução poderemos recuperar um pouco desse olhar, da tradução ou da recriação de Stanislávski (com a presença invisível para nós, mas sem dúvida de suma importância, do parceiro Nemiróvitch-Dântchenko) da obra delicada e cheia de camadas (como um doce mil folhas), *As três irmãs*.

⁴⁴ Arte, em russo.

ATENÇÃO, PARA VISUALIZAR CORRETAMENTE A TRADUÇÃO ESCOLHA A OPÇÃO
“VISUALIZAR DUAS PÁGINAS” (LADO A LADO) EM SEU LEITOR DE PDF.

As três irmãs

Drama em quatro atos

Personagens

Prózorov, Andrei Serguêievitch.

Natália Ivanovna, *sua noiva e, depois, esposa.*

Olga

Macha } *suas irmãs.*

Irina

Kulíguin, Fiódor Ilítch. *Professor do colégio, marido de Macha.*

Verchínin, Aleksandr Ignáievitch. *Tenente-coronel, comandante de bateria.*

Tuzembakh, Nikolai L'vóvitch. *Barão, tenente.*

Soliôni, Vassíli Vassílievitch. *Oficial superior.*

Tchebutíkin, Ivan Románovitch. *Médico militar.*

Fedótik, Aleksei Petróvitch. *Subtenente.*

Rodé, Vladimir Karlóvitch. *Subtenente.*

Ferapont. *Guarda da administração rural municipal, um velho.*

Anfissa. *Babá, uma velha de 80 anos.*

A ação se passa em uma cidade provinciana.

Legenda:

- 1 – Janela.
- 2 – Porta.
- 3 – Porta do quarto de Andrei.
- 4 – Arco.
- 5- Sala de jantar.
- 6 – Erker.
- 7 – Piano.

- 8 – Poltrona.
- 9 – Petchka.
- 10 – Sofá.
- 11 – Cama turca.
- 12 – Mesinha turca nº3.
- 13 – Pufe.
- 14 – Escada.
- 15 – Mesa posta

Da janela do *erker*¹ é possível ver o cume das árvores com seus brotos quase esverdeados. Do lado de fora, atrás do *erker*, há um gorjeio de pássaros e o arrulhar de pombos.

Acessórios do 1º ato

3 cestas do armazém com biscoitos.

2 caixas de bombons. 4 fruteiras com frutas e biscoitos. 3 cestas para pão e biscoitos. 2 vasos de flores. Uma cesta de flores (presente).

1 torta doce e um prato para ela, faca, bolo. 3 buquês de flores do mesmo tamanho no *erker*.

Um livro para Macha na mesinha turca.

13 couverts. Mesa com antepastos. (fora de cena, para Irina) 6 xícaras de chá, 6 pratinhos, 6 colheres e 6 pratinhos para geléia. Uma torta de aniversário muito grande com couve em um grande prato e, para ela, molho em uma molheira. Uma bandeja, um samovár de níquel, uma chaleira. Dois vasilhinhos com geléia. Fora de cena, para Irina, há duas gaiolas com tabuinhas móveis para passarinhos,

¹ Termo arquitetônico alemão que designa uma espécie de saleta ou varanda fechada por janelas ou vidros. Não se apoia no chão, mas sobre vigas, ajuda na iluminação da casa. Em russo, *fonar*.

com recipientes para comida e água e passarinhos vivos (no *erker*).

30 cadernos de alunos. 1 lápis azul e um vermelho (no *erker* e na sala de visitas).

1 faca no carrinho de chá.

Uma gravata, agulha e linha (para Irina). Ramos com brotos arrancados.

A torta de Protopópov em uma cesta amarrada por um lenço (colorido ou toalha de mesa). Álbum sobre a mesa Nº 1.

1 retrato do general jovem. Um grande retrato do general e da esposa velhos (em moldura entalhada por Andrei).

Violinista atrás do palco.

Piano de cauda.

3-4 badaladas de relógios (cuco) fora de cena. Relógio pendurado na sala de visitas. Fósforos e cinzeiro sobre a mesa turca. Moldurinha entalhada por Andrei sobre a mesa Nº 1.

Mesa posta para o café da manhã. Garfos, facas, garrafas, guardanapos, pratos, garrações, copos etc.

Uma grande cesta de flores.

Aparelho fotográfico.

Um *pince-nez* com Macha.

Primeiro ato

Na casa dos Prózorov. Uma sala de visitas com colunas, através das quais se vê um salão. Meio-dia. Lá fora está ensolarado e alegre. No salão estão pondo a mesa para o café da manhã. Em seu uniforme azul de professora do colégio feminino, Olga corrige os cadernos das alunas o tempo todo, em pé ou andando. Macha, de vestido preto, está sentada com um chapéu sobre os joelhos e lê um livro. Irina usa um vestido branco e está em pé, pensativa.

Olga – Nº 1 Papai morreu há exatamente um ano, no dia cinco de maio, dia da sua santa², Irina. Fazia muito frio e nevava então. Parecia-me que eu não ia sobreviver e você estava desmaiada, deitada como uma morta. Mas eis que passou um ano e nós lembramos disso com leveza, você já está de vestido branco e seu rosto resplandece. *(O relógio*

² Na Rússia as pessoas comemoram o dia de seu santo homônimo, no chamado Dia do anjo. Muitas vezes, aliás, o Dia do anjo é o próprio dia do aniversário.

Legenda: Irina limpa a gaiola, ocupa-se dos pássaros (1). [O]lga (2). [M]acha (3).

À subida da cortina as irmãs estão sozinhas no palco – Olga, no *erker* corrige apressadamente os cadernos das alunas (para se livrar o quanto antes). Irina organiza o balcão de vidro (*erker*) que acaba de ser aberto, após o inverno. Coloca plantas, pendura as gaiolas com pássaros, troca-lhes a comida e a água - enfia-lhes na gaiola os brotos recém colhidos do cume das árvores. Sobre a mesa há linha, agulha e a gravata de Andrei que ela estava consertando a seu pedido. Macha, com um chapéu na mão, lê um livro, semi-deitada em uma cama turca. O livro está sobre uma mesinha turca. Ela corta as páginas com um grampo do chapéu. Com ânimo primaveril, nos bastidores, um violino toca (mal) uma sonora sonata. De vez em quando

bate doze badaladas.) Nº 2 Naquele momento o relógio também bateu. (*Pausa.*) Eu me lembro que, quando levaram papai tocava uma música e, no cemitério, davam tiros. Ele era general, comandava uma brigada e, mesmo assim, veio pouca gente. Aliás, chovia. Havia uma chuva forte e neve. **Nº 3**

erra e repete (estuda) várias vezes. É Andrei. Cortina – durante algum tempo, pausa – Ólia³ suspirou, largou os cadernos, espreguiçou-se e, para descansar, aproximou-se da janela, beijou Irina (como uma mãe, admirando-a) e apoiou o cotovelo no batente próximo ao *erker*, olhando para longe. Irina costura a gravata.

Nº 1 À janela.

Nº 2 O relógio bate às 12 horas. Mal ele bate, o cuco começa a cantar na sala de jantar. Quando ele também marca, fanhosamente, o meio dia, ao longe (num dos aposentos contíguos), apressado, como se estivesse atrasado, toca, em ritmo acelerado, com uma vozinha fina, um relógio pequeno.

Nº 3 Pausa. Ambas ficam pensativas. O violino silencia.

³ Diminutivo de Olga.

Irina – Para que lembrar? Nº 4

*Por trás das colunas, no salão, aparecem
Tuzembakh, Tchebutíkin e Soliôni. Nº 5*

Olga – Hoje faz calor, podemos deixar as janelas abertas, mas as bétulas ainda não se cobriram de folhas. Nº 6 Há onze anos papai recebeu a brigada e saiu conosco de Moscou e, eu me lembro perfeitamente que, no início de maio, nessa época, em Moscou faz calor e tudo já está coberto de flores e inundado de sol. Passaram-se onze anos, mas eu me lembro de tudo, como se tivéssemos saído ontem. Hoje de manhã eu acordei, vi esse tanto de luz, vi a primavera e a minha alma se encheu de alegria e eu desejei apaixonadamente estar em minha terra natal. Nº 7

Tchebutíkin – Nem pensar!

Tuzembakh – Bobagem, claro! Nº 8

Nº 4 Interromper o estado meditativo. Encaminha-se para a porta de Andrei. Ele estende a mão e pega a gravata, beija a mão de Irina; ela se esgueira, beija-o, aproxima-se cantarolando de Macha, olha o que ela lê, beija-a e, continuando a cantar, segue animadamente para o *erker*. Olga continua, quando ela volta.

Nº 5 Macha assobia. Som dos passos e da conversa (em voz baixa) de Tuzembakh, Tchebutíkin e Soliôni. Eles entram pela direita (do público) e ficam andando em torno da mesa na sala de jantar.

Nº 6 Pausa. Ela retoma o que estava fazendo. Irina também.

Nº 7 Pausa. Jogo cênico anterior: Macha assobia, a conversa de Tchebutíkin, Tuzembakh e Soliôni. Anfissa traz a louça e faz barulho na sala de jantar.

Nº 8 Olga estremece, vai à estante, pega outra pilha de cadernos e coloca os corrigidos de volta.

Macha, inclinada sobre o livro, está pensativa e assobia uma canção.

Olga – Não assobie, Macha! Como pode! (*Pausa.*)

Nº 9 Minha cabeça dói constantemente porque vou ao colégio todos os dias e depois dou aulas até a noite; e tenho tais pensamentos, como se tivesse me tornado uma velha. E, de fato, nesses quatro anos em que trabalho no colégio sinto que minhas forças e a juventude se esvaem a cada dia, gota a gota. E apenas cresce e se fortalece um único sonho... **Nº**

10

Irina – Ir para Moscou. Vender a casa, terminar com tudo aqui e – à Moscou...

Olga – Sim, o quanto antes à Moscou.

Tchebutíkin e Tuzembakh riem. **Nº 11**

Irina – Nosso irmão, provavelmente, será professor universitário e não vai mesmo ficar aqui. Só Macha vai ficar, coitada.

Nº 9 No momento em que remexe os cadernos.

Nº 10 Olga vai ao *erker* e, no caminho apanha alguns biscoitos de cima do piano. Enfia um deles na boca de Irina. Esta aceita e continua a cuidar das gaiolas.

Nº11 Rubrica do autor.

Olga – Macha virá todos os anos passar o verão em Moscou. **Nº 12**

Macha assobia baixinho uma canção. **Nº 13**

Irina – Se Deus quiser, tudo se arranjará. (*Olhando pela janela.*) **Nº 14** Hoje o tempo está bom. Eu não sei por que, mas minha alma está tão leve! Hoje de manhã, me lembrei que era o dia de minha santa e, de repente senti um a alegria e comecei a me lembrar da infância, quando mamãe ainda era viva. E que pensamentos maravilhosos me invadiram, que pensamentos!

Olga – **Nº 15** Hoje você está radiante e, como de costume, extraordinariamente bela. Macha também é bela. Andrei seria bonito se não tivesse engordado tanto. Assim ele não fica bem. E eu envelheci, emagreci muito. Deve ser porque me zango com as meninas no colégio. **Nº 16** Hoje, que estou livre, que estou em casa, não tenho dor de cabeça e sinto-me mais jovem que ontem. Eu tenho apenas vinte e oito anos. Está tudo bem, é a vontade de Deus, mas

Nº 12 Pausa. Passagem de Anfissa, que leva a roupa escovada e as botas engraxadas a Andrei. Conversa atrás das portas.

Nº13 Rubrica do autor.

Nº14 Irina se debruça sobre a janela e despeja a água da vasilha (de uma gaiola). Anfissa passa de volta.

Nº 15 Olhando-a com enlevo, como mãe ou irmã mais velha. Levanta-se e beija Irina, com ar protetor.

Nº 16 Com animação. Em seu quarto, Andrei toca exercícios musicais.

me parece que, se eu fosse casada e ficasse em casa o dia inteiro seria melhor. (*Pausa.*) Em amaria meu marido.

Tuzembakh (*à Soliôni*) – O senhor diz tantas bobagens que estou farto de ouvir. (*Entrando na sala de visitas.*) Nº 17 Esqueci de dizer. Hoje virá visitá-las o nosso novo comandante de bateria, Verchínin. (*Senta-se ao piano.*)

Olga – Que bom! Fico muito contente.

Irina – Ele é velho?

Tuzembakh – Nº 18 Não muito. Tem no máximo uns quarenta, quarenta e cinco. (*Toca baixinho.*) Parece um bom rapaz. Não é bobo, isso é certo. Só que fala muito. Nº 19

Irina – É um homem interessante?

Tuzembakh – Sim, mais ou menos. Só que tem esposa, sogra e duas filhas. E á casado pela segunda vez. Ele Vaz visitas e sempre conta que tem mulher

Nº 17 Como se lembrasse de algo, aproxima-se rapidamente. Pega um bombom e vai ao piano, senta e toca.

Nº 18 Irina sai do *erker* e vai à sala de jantar buscar a comida dos pássaros. Leva nas mãos a vasilha de comida deles. No caminho para junto ao piano, olha para os biscoitos e para os docinhos que foram preparados e come algo.

Nº 19 O violino toca exercícios musicais. Tuzenbakh procura um acompanhamento.

e duas filhas. E aqui vai contar também. A esposa é meio maluca, usa uma trança longa de moça, fala umas coisas empoladas, filosofa e frequentemente tenta o suicídio, evidentemente para aborrecer o marido. Eu, há muito tempo, já teria ido embora, mas ele suporta e apenas se lamenta. **Nº 20**

Soliôni (*Passando do salão para a sala de visitas com Tchebutíkin*) – **Nº 21** Com uma mão eu levanto só um pud⁴ e meio, mas com as duas, levanto cinco, até seis puds. Disso eu concluo que duas pessoas são mais fortes do que uma, não apenas duas vezes, mas três ou até mais...

Tchebutíkin (*caminhando, lê o jornal.*) – Contra a queda de cabelos, dois gramas de naftalina para meia garrafa de álcool... diluir e usar diariamente. (*Anota em uma caderneta.*) Vamos anotar! (*A Soliôni.*) Então, como eu estou lhe dizendo, enfia-se a rolha na garrafinha e, através dela passa-se um

⁴ Pud – antiga unidade russa de medida, equivalente a 16,3 kg. (fonte Klara Gurianova)

Nº 20 Termina a escala.

Nº 21 Rubrica do autor. Tchebutíkin vai até Irina, Soliôni, sucessivamente e para trás da lareira, de onde a olha com admiração.

M[acha] (1). [S]oliôni (2). I[rina] (3). T[chebutíkin] (4).
T[uzembakh] (5).

tubinho de vidro. Depois você pega uma pitadinha do alume mais simples, mais comum...

Irina – Ivan Románitch, querido Ivan Románitch!

Tchebutíkin – O que é, minha menina, minha alegria?

Irina – Nº 22 Diga-me por que estou tão feliz hoje? É como se eu estivesse de velas acesas e, sobre mim, um imenso céu azul e grandes pássaros brancos a voar. E por que isso? Por quê?

Tchebutíkin (*beijando-lhe as duas mãos, carinhosamente*) – Meu pássaro branco...

Nº 23{Irina – Hoje, quando eu acordei, levantei e me lavei, tive, de repente, a impressão de que tudo estava claro e de que eu sabia como é que se deve viver.}Nº 23 Querido Ivan Románitch, eu sei tudo. O ser humano deve trabalhar, trabalhar com o suor de seu rosto, seja quem for. Nisso consiste o sentido e o objetivo de sua vida, sua felicidade e seu encanto. Nº 24 Como é bom ser um operário que se

Nº 22 Irina está perto do piano. Encosta-se em Tchebutíkin que se aproxima e, como um parente, abraça-a pelas costas.

Nº 23 Irina dá um bombom a Tchebutíkin, colocando-o em sua boca.

Nº 24 Num acesso de ânimo pega a fruteira e coloca-a na mesa Nº 2.

levanta ao amanhecer e vai quebrar pedras na rua ou um pastor ou um professor que ensina as crianças ou um maquinista na estrada de ferro... **Nº 25** Meu Deus! Ser apenas um ser uma pessoa, não, é melhor ser um boi ou um simples cavalo e apenas trabalhar do que ser uma jovem que acorda ao meio-dia, toma seu café na cama e depois ainda leva duas horas se vestindo.... Oh, como isso é horrível! **Nº 26** No calor se tem tanta sede quanto eu tenho vontade de trabalhar. E, se de agora em diante eu não começar a levantar cedo e trabalhar, negue-me sua amizade, Ivan Románitch.

Tchebutíkin (*carinhosamente.*) – Eu, negarei, eu negarei... **Nº 27**

Nº 25 Tuzenbakh sustenta o acorde. Irina atira-se em Macha e a beija. Ela resmunga. Soliôni espia por detrás da lareira.

Nº 26 Irina volta para o piano e dirige-se a Tuzenbakh, que para de tocar e a escuta atenciosamente.

Nº 27 Pausa. Irina parece que se anima e vai até sala de jantar. Tchebutíkin também está brincalhão. Ele lhe beija a mão, manda-lhe um *baiser*⁵ e fez um *entachat*⁶ alegremente. Aproveitando a ocasião beija o pensativo Tuzembakh, começa um agudo e fica, com dois dedos, tocando três notas. Tuzembakh, preguiçosamente, fez-lhe o acompanhamento. Depois fez mais um *entachat*, vai ao pufe turco, senta-se de costas e começa a pentear a barba.

⁵ Em francês no original: beijar. Stanislávski erra o francês, provavelmente diria *bisou*.

⁶ Figura de dança. No balé clássico o *entachat* é um salto em quinta posição no qual o bailarino cruza as pernas no ar uma, duas ou três vezes antes de cair.

Olga – Nº 28 Papai nos ensinou a levantar às sete horas. Agora Irina acorda às sete, mas fica na cama até às nove, pelo menos, pensando sabe-se lá em quê. E com um ar tão sério! (*Ri.*)

Irina – Nº 29 Você se acostumou a me ver como menina e agora estranha quando estou com um ar sério. Eu tenho vinte anos!

Tuzembakh – Nº 30 Saudade do trabalho, ai meu Deus, como ela me compreende! Eu não trabalhei nem uma vez na vida. Nasci em Petersburgo, uma cidade fria e ociosa, em uma família que nunca conheceu o trabalho nem qualquer preocupação. Eu me lembro que, quando eu voltava do quartel para casa, era o laçao quem me tirava as botas enquanto eu fazia caprichos e minha mãe me olhava com veneração e se surpreendia quando os outros não me olhavam assim! Protegeram-me do trabalho. Mas eu duvido que tenham conseguido, duvido! É chegada a hora, um gigante se aproxima, está se formando uma saudável e fortíssima tempestade, que já vem vindo, já está próxima logo varrerá de

Irina (1). Tche[ebutíkin]. M[acha].

Nº 28 Irina volta com forragem em um saquinho. Atrás dela vem Anfissa, que organiza os vasos sobre o piano. Olga continua a corrigir os cadernos no *erker*.

Nº 29 Irina corre para o *erker*, impedindo-a de falar.
 Nº 30 Tuzembakh para de tocar o piano, fecha a tampa. Está pensativo, girando em frente ao piano. Irina se ocupa dos pássaros, pendura a gaiola; ouvindo Tuzembakh, medita por um minuto, aparecendo ou apoiando-se no batente do *erker*.

nossa sociedade a indolência, a apatia, o preconceito contra o trabalho, a podridão do tédio. Eu vou trabalhar e, dentro de vinte e cinco ou trinta anos todos os homens trabalharão. Todos! **Nº 31**

Tchebutíkin – Eu não vou trabalhar.

Tuzembakh – O senhor não conta.

Soliôni – **Nº 32** Dentro de vinte e cinco anos o senhor já não estará nesse mundo, graças a Deus. Em dois ou três anos terá um pirepaque e morrerá ou então eu me irritarei e lhe darei um tiro no meio da testa, meu anjo. (*Tira do bolso um frasco de perfume e borrija no peito e nas mãos.*) **Nº 33**

Tchebutíkin (*Ri.*) – Mas eu, de qualquer modo, nunca fiz nada. Depois que saí da universidade não movi um dedo, não li nem sequer um livro, só alguns jornais... (*Tira outro jornal do bolso.*) **Nº 34** Veja... Eu sei pelos jornais que existiu um certo Dobrolúbov⁷, mas o que ele escreveu eu não sei...

⁷ Filósofo materialista e crítico literário russo. Revolucionário, considerava que a literatura deveria despertar a consciência da

Nº 31 Pausa, ficam imóveis. Tchebutíkin após a pausa folheia o jornal, olha para o lado de Tuzembakh através do pincenê de modo totalmente inesperado.

Nº 32 Também inesperadamente - uma voz por detrás da lareira.

Nº 33 Olga atravessa, traz os cadernos e aponta os lápis com a faca que está sobre a mesa nº 2.

Nº 34 Mostrando o jornal, saca outro. Tuzenbakh entra no *erker* e ajuda Irina a pendurar a gaiola com os passarinhos no meio do *erker*.

Só Deus sabe... (*Ouvem-se batidas no chão vindas do andar de baixo.*) Nº 35 Vejam, estão me chamando lá embaixo, chegou alguma coisa para mim. Nº 36 Eu já vou... esperem... (*Sai apressadamente, penteando a barba.*)

Irina – Ele deve ter inventado alguma coisa.

Tuzembakh – Sim. Saiu com um ar tão solene, pelo visto vai lhe trazer algum presente agora. Nº 37

Irina – Como isso é desagradável!

Olga – Sim, é terrível. Ele sempre faz alguma bobagem. Nº 38

Macha - Nº 39 Em lukamórie⁸ há um carvalho verde, e no carvalho, uma corrente de ouro⁹... (*Levanta e cantarola baixinho.*)

Olga –Hoje você não está alegre, Macha. Nº 40

⁸ Lukamórie é um lugar bastante frequente na mitologia eslava – um campo próximo ao mar. Esse lugar mítico costuma ser o cenário de parte dos contos maravilhosos (ou contos de fadas).

⁹ São os primeiros versos do poema épico de Púchkin *Ruslân e Liudmila*. São versos bem conhecidos pelos russos. As crianças costumavam decorá-lo nas escolas.

Nº 35 Tchebutíkin aguça os ouvidos e levanta o dedo solenemente.

Nº 36 Bate com o pé no chão.

Tch[ebutíkin] e S[oliôni] (1). O[lga] (2). Anf[issa] (3).

Nº 37 Pendura a gaiola.

Nº 38 Pausa. Soliôni estica-se por detrás da lareira, pega um bombom e senta-se novamente.

Nº 39 Depois da brincadeira de Soliôni, atira o livro; senta, olhando para o chão, pensativa.

Nº 40 Aponta o lápis, ordena os cadernos.

Cantarolando, Macha veste o chapéu. Nº 41

Aonde você vai?

Macha – Para casa.

Irina – Que estranho... Nº 42

Tuzembakh – Ir embora do dia da santa! Nº 43

Macha – Tanto faz... Nº 44 À noite eu volto. Adeus, minha querida... (*Beija Irina.*) Desejo, mais uma vez, saúde, felicidade. Antigamente, quando papai era vivo, nos dias de santo sempre vinham uns trinta, quarenta oficiais, havia barulho. Mas hoje, há apenas dois ou três gatos pingados e um silêncio, é como um deserto... Eu vou embora... Hoje eu estou em merlekhlíúndi¹⁰, estou triste, mas não me escute.

¹⁰ Há relatos de que tenha sido Tchekhov o responsável por introduzir essa palavra na língua russa. A palavra já aparece na peça Ivánov. Em carta à Suvórin, de 27 de agosto de 1893 o autor conta que seminaristas costumam usar essa palavra para se referir a uma condução psíquica não saudável, a um estado de humor tristonho, a pessoas melancólicas, queixosas. É um neologismo. Pode ser um jogo com as palavras *liúdi* (homem, pessoa) ou mesmo *land* (ilha, em inglês). O prefixo *merlekh* lembra ainda a palavra russa de origem grega *melankholia* (melancolia). Na tradução de Klara Guriánova

Nº 41 Canta, levanta, se espreguiça, põe o chapéu, vai atrás do casaquinho, procura-o preguiçosamente sobre o piano e sobre a cadeira próxima ao piano.

Nº 42 Sai para sala de visitas.

Nº 43 Estende a mão, despedindo-se.

M[acha (1). O[lga] (2). Tch[ebutíkin e S[oliôni (3). T[uzumbah].

Nº 44 As irmãs a acompanham. Veste as luvas e o casaquinho. Grupo das três irmãs carinhosas à porta de entrada. Macha, andando, despede-se de Anfissa, que a acompanha até a antessala.

(TCHEKHOV, 2004), encontramos o neologismo melancolândia.

(*Ri entre lágrimas.*) Nº 45 Depois falaremos e até lá, adeus, minha querida, vou para algum lugar.

Irina (*aborrecida.*) - Mas como você é...

Olga (*Entre lágrimas.*) – Eu entendo você, Macha.

Soliôni – Nº 46 Se um homem filosofa, isso então é filosófica ou sofística. Mas se uma ou duas mulheres filosofam isso já quer dizer – socorro!

Macha – O que você quer dizer com isso, pessoa terrivelmente medonha?

Soliôni – Nada. Sem nem ter tempo de soltar um ai, um urso em cima dele cai¹¹. (*Pausa.*)

Macha (*a Olga, com raiva.*) – Não chore. Nº 47

Entram Anfissa e Ferapont trazendo um bolo.

Anfissa – Por aqui, paizinho. Entre, está com os pés limpos. (*A Irina.*) É do Conselho Municipal, de Protopópov, de Mikhail Ivánitch... uma torta.

Nº 45 Pronta para começar a chorar.

¹¹ Trecho da fábula *O camponês e o pão*, de Krílov.

Nº 46 Esticando-se, pega um punhado de bombons.
Durante o tempo dessa cena, umas batidas vindas
debaixo. Anfissa desce para abrir.

Nº 47 Macha está pronta para ir embora. Segura na
maçaneta. Entra Anfissa, atrás dela Ferapont.

Irina – Obrigada. Agradeça. (*Pega o bolo.*)

Ferapont – O quê?

Irina (*Mais alto.*) – Agradeça! **Nº 48**

Olga – **Nº 49** Babazinha, dê-lhe um pedaço de torta.

Vá Ferapont, lá vão te dar um pedaço de torta.

Ferapont - O quê?

Anfissa – Vamos, paizinho Ferapont Spiridônitch.

Vamos... (*Sai com Ferapont.*)

Macha – Eu não gosto de Protopópov, desse Mikhail Potápitch¹² ou Ivánitch. Não deve convidá-lo.

Irina – Eu não convidei.

Macha – Ótimo.

Entra Tchebutíkin. Atrás dele vem um soldado com um samovár de prata; rumores de surpresa e de descontentamento. **Nº 50**

¹² Nome próprio dado aos ursos na Rússia.

Nº 48 Põe o bolo sobre o piano.

Nº 49 Falando com Macha, que se apoia no arco da sala de jantar.

Nº 50 Tchebutíkin, solene, abre caminho. O ordenança está atrás dele com o samovár.

Olga (*Cobre o rosto com as mãos.*) – Um samovár!
Isso é terrível! (*Vai até a mesa da sala.*)

Irina – Ivan Románitch, querido, o que você fez! Nº

51

Tuzembakh (*Ri.*) – Eu avisei. Nº **52**

Macha – Iván Romátich, você realmente não tem vergonha!

Tchebutíkin – Minhas queridas, bondosas, vocês para mim são tudo para mim, são o que eu tenho de mais precioso. Logo eu terei sessenta anos, sou velho, sozinho, um velho insignificante... Não há nada de bom em mim, só esse amor que tenho por vocês e, se não fosse por vocês, eu não estaria vivo há muito tempo. (*A Irina.*) Minha querida, minha criancinha, conheço você desde o dia em que nasceu... carreguei você nos braços... eu amava sua falecida mãe...

Irina – Mas por que dar presentes tão caros?! Nº **53**

Nº 51 Tchebutíkin deita o samovár no colo de Irina, espera o efeito. Por trás, o ordenança dá um risinho. Pausa. Soliôni gargalha. Tuzembakh espia do *erker*.

Nº 52 Campainha na antessala. Anfissa passa. Macha aproxima-se do grupo. Soliôni sai detrás da lareira, ajoelha-se e olha o samovár, rindo. Tuzembakh está do outro lado. Irina está embaraçada. Tchebutíkin derrama umas lágrimas. Beija Macha e Irina.

Nº 53 Ter em vista que, por declaração do autor, Irina é (provavelmente) filha de Tchebutíkin, que viveu com sua mãe.

Tchebutíkin (*entre lágrimas, bravo.*) – Nº 54
Presentes caros... Deixem disso! (*Ao ordenança.*)
Leve o samovár para lá... (*Irritado.*) Presentes
caros. (*O ordenança leva o samovár para o salão.*)
Nº 55

Anfissa (*Atravessando a sala de visitas.*) –
Queridas, está aí um coronel desconhecido. Já tirou
o casaco, crianças, está vindo para cá. Arínuchka,¹³
seja carinhosa, gentil... (*Vai saindo.*) E já não é sem
tempo de sair o café da manhã... Ai, meu Deus...

¹³ Diminutivo de Irina, tratamento carinhoso.

Nº 55 Vai para a sala de jantar atrás do ordenança. Irina iria atrás dele, mas Macha, atrás de Irina, dá um risinho. Risada de Macha e de Tuzembakh, resmungo de Tchebutíkin. Anfissa desce correndo; atrás dela, num capote militar, surge Verchínin. Ele se despe na antessala. Soliôni aproxima-se do bombom.

- 4 - S(oliôni).
5 - Anf(issa).
6 - M(acha), Ir(ina).

Tuzembakh – Deve ser Verchínin. **Nº 56**

Entra Verchínin.

Tenente-coronel Verchínin! **Nº 57**

Verchínin (*a Macha e Irina*) – **Nº 58** Tenho a honra de me apresentar: Verchínin. Estou muito, muito contente por estar, finalmente, em vossa casa. Puxa, como cresceram!

Irina – Sente-se, por favor. É um prazer. **Nº 59**

Nº 56 Vai à antessala. Lá, cumprimentam-se, conversa. Irina e Macha param no arco. Macha arruma o penteado de Irina. Tuzembakh entra primeiro, atrás dele Verchínin.

Nº 57 Tuzembakh apresenta.

Nº 58 Cumprimenta suavemente, amável com Macha e Irina. Levanta os braços, maravilhado com a beleza das duas.

Nº 59 Com cortesia e simplicidade, gentilmente convida para sentar.

T[uzembakh] (1). V[erchínin] (2). M[acha e I[rina]. S[oliôni] (4).

Verchínin (*alegre*) – N° 60 Como estou contente, como estou como estou contente! Mas, vocês são três irmãs. Eu me lembro – três moças. Não me lembro dos rostos, mas que vosso pai, o coronel Prózorov tinha três mocinhas pequenas, eu me lembro perfeitamente, eu vi com meus próprios olhos. N° 61 Como o tempo passa! Poxa vida, como passa!

Tuzembakh – Aleksandr Ignátievitch é de Moscou.

Irina – De Moscou? O senhor é de Moscou? N° 62

Verchínin – Sim, de lá. Vosso falecido pai comandava uma bateria lá e eu era oficial da brigada, então. (*A Macha*) N° 63 Parece que estou começando a me lembrar de seu rosto.

Macha – N° 64 Mas eu não!

Irina – Ólia, Ólia! (*Grita para o salão.*) Ólia, venha aqui! N° 65

Olga vem do salão para a sala de visitas.

Nº 60 Alegre, familiarizou-se imediatamente, sentindo-se em seu próprio círculo. Atravessam a mobília, Verchínin cumprimenta Soliôni que se afasta. Verchínin tira as luvas.

Nº 61 Irina oferece a poltrona para se sentar, ela mesma senta-se no sofá, Verchínin faz cerimônia, oferece a poltrona a Macha, que está em pé atrás do sofá. Macha faz um gesto para que ele se sente. Tuzembakh aproxima-se da mesa. Verchínin se senta.

Nº 62 Encheu-se de vida, com sinceridade.

Nº 63 Pausa. Olha para Macha. Macha põe o *pince-nez*¹⁴ primeiro.

Nº 64 Sorri. Pausa. Silêncio embaraçoso. Verchínin observa a sala de visitas.

Nº 65 Todos olham para trás, esperam a entrada de Ólia. Tuzembakh sai para chamar Ólia. Ouve-se como ele chama e fala com Ólia. Tuzembakh se demora nos bastidores. Ele, provavelmente, estava acalmando Tchebutíkin.

¹⁴ Em francês no original.

Nº 66 É que o tenente-coronel Verchínin é de Moscou.

Nº 67

Verchínin – A senhora deve ser Olga Serguêievna, a mais velha... A senhora Mária... E a senhora Irina, a mais nova...

Olga – O senhor é de Moscou? **Nº 68**

Verchínin – **Nº 69** Sim, eu estudei em Moscou e comecei a servir em Moscou, servi lá por bastante tempo e, finalmente, recebi uma bateria aqui e vim para cá, como vê. **Nº 70** Eu não me lembro da senhora, propriamente, lembro-me apenas que eram três irmãs. Vosso pai ficou gravado em minha memória, se fechar os olhos o vejo, como se estivesse vivo. **Nº 71** Eu frequentava vossa casa em Moscou...

Olga – E eu achava que me lembrasse de todos e, de repente... **Nº 72**

Verchínin – Eu me chamo Aleksandr Ignátievitch...

Nº 66 Apresentam-se. Irina senta, Verchínin se levanta. Olga o cumprimenta formalmente de maneira simples e correta.

Nº 67 Soliôni fuma uma *papiróssa*¹⁵ e coloca os fósforos cuidadosamente na ponta do piano (quer mostrar decoro). Olga vai até o sofá. Irina cede seu lugar.

Nº 68 Com grande interesse.

Nº 69 Verchínin fala em pé. O meigo grupo das três irmãs está de mãos dadas.

Nº 70 Ajeita-se na poltrona.

Nº 71 Observa o retrato. Verchínin vê, aproxima-se do retrato, olha e volta, guardando o *pince-nez* que pegara para examinar.

Nº 72 Sentam-se.

¹⁵ Espécie de cigarro enrolado sem filtro.

Irina – Nº 73 Aleksandr Ignátievitch, o senhor é de Moscou... Veja que surpresa!

Olga – Nº 74 E nós mudaremos para Moscou! Pensamos em estar lá no outono. Nossa cidade natal, nós nascemos lá... Na rua Stáraia Basmánnia... (*Ambas riem de alegria.*) Nº 75

Macha – De repente encontramos um contrerrâneo. (*Vivamente.*) Nº 76 Agora me lembrei! Lembra Ólia, que em casa falavam do “major apaixonado”. Na época o senhor era tenente e estava apaixonado por alguém e todos o provocavam chamando-o de major, não sei por que.

Verchínin (*ri.*) – Nº 77 Pois é, pois é... major apaixonado, isso mesmo...

Macha – Nº 78 Na época o senhor só usava bigodes. Ó como envelheceu! (*Entre lágrimas.*) Nº 79 Como envelheceu!

Nº 73 Esforçando-se para lembrar.

Nº 74 Vivamente, com interesse.

Nº 75 Prolongar esta cena: olham uma para a outra, apertando as mãos de alegria. Irina balança as perninhas de impaciência. Escorrem duas lágrimas. Enxuga rapidamente. Macha está séria. Pausa. Verchínin, surpreso, olha furtivamente para Macha.

Nº 76 Para esconder seu deslize. Larga o *pince-nez* energicamente. Entusiasmada com a lembrança, anima-se.

Nº 77 Anima-se, também. Os dois riem. Pausa constrangedora.

Nº 78 O tom é baixado drasticamente; lembra-se, séria, colocando o *pince-nez*.

Nº 79 Aos poucos todos baixam o tom meneando a cabeça.

Verchínin - Sim, quando me chamavam de major apaixonado eu era jovem, estava apaixonado. Agora não é mais assim. **Nº 80**

Olga – **Nº 81** Mas o senhor não tem nenhum cabelo branco. Envelheceu, mas ainda não é velho.

Verchínin – **Nº 82** Porém já tenho quarenta e três anos. Faz tempo que vocês saíram de Moscou?

Irina- Onze anos. **Nº 83** Mas Macha por que você está chorando, que excêntrica... (*Entre lágrimas.*)
Eu também vou chorar... **Nº 84**

Macha – Não é nada. E em que rua o senhor morava?

Verchínin – **Nº 85** Na Stáraia Basmánnaia.

Olga – **Nº 86** E nós também!

Verchínin – **Nº 87** Eu vivi algum tempo na rua Nemétskaia. Da rua Nemétskaia eu costumava ir ao quartel Vermelho. Pelo caminho há uma ponte sombria e, sob a ponte, a água murmura. Um

Nº 80 Macha chora,vira-se de costas escondendo as lágrimas.

Nº 81 Todas as irmãs abaixam o tom. Olga vê que Macha está chorando. Tenta se conter, baixa os olhos.

Nº 82 Sente-se constrangida.

Nº 83 Não consegue segurar e, com a voz abafada, sai rapidamente para desatar em pranto. Irina chora. E atrás dela, Olga; as duas se desafogam.

Nº 84 Pausa. Na sala de jantar, ouve-se Macha servindo água. Irina, para esconder o embaraço, levanta de repente, como se fosse pegar uns bombons. Pega e muda o vaso para perto de Verchínin.

Nº 85 Interrompendo timidamente a conversa.

Nº 86 Procurando não mostrar os olhos cheios de lágrimas.

Nº 87 Tentando reanimar.

solitário entristece quando passa por lá. (*Pausa.*) Nº 88 Mas aqui, como é largo e abundante o rio! Que rio admirável!

Olga – Nº 89 Sim, porém é gelado. Aqui faz frio e tem mosquitos... Nº 90

Verchínin – Mas como! Nº 91 Aqui há um clima eslavo muito bom e saudável. Nº 92 Há a floresta, o rio... e há também as bétulas. Adoráveis e bucólicas bétulas, as que eu mais amo entre todas as árvores. É bom viver aqui. Nº 93 Só me parece estranho que a estação de trem fique a vinte verstás¹⁶ daqui. E ninguém sabe por que isso é assim.

Soliôni – Eu sei porquê isso é assim. (*Todos olham para ele.*) Porque se a estação de trem fosse perto não seria longe e, sendo longe, sabemos que não é perto.

Silêncio constrangedor. Nº 94

Tuzembakh – Que piadista, Vassíli Vassílievitch.

¹⁶ Verstá – Antiga medida russa equivalente a 1.067 metros.

Nº 88 Trocando o tema.

Nº 89 Com tristeza.

Nº 90 Aperta-se contra Irina. Neste momento, Macha também se aproxima. Terno, o grupo fechado das três irmãs.

Nº 91 Pausa para o grupo das irmãs.

Nº 92 Tratando de se dispersar.

Nº 93 Entram Tchebutíkin e Tuzembakh, cumprimentam. Tuzembakh pega alguns biscoitos no piano. Soliôni também. Tchebutíkin, cumprimentando, fica atrás das costas da poltrona de Verchínin.

Nº 94 Rubrica do autor.

Olga – N° 95 Agora eu me lembrei do senhor. Eu me lembro.

Verchínin – Eu conheci a vossa mãezinha.

Tchebutíkin – N° 96 Como era boa, que Deus a tenha. N° 97

Irina – N° 98 Mamãe está enterrada em Moscou.

Olga – No Novo-Dêvitch.

Macha – N° 99 Imagine que eu já comecei a esquecer o seu rosto. Do mesmo modo não se lembrarão de nós. Esquecerão.

Verchínin – N° 100 Sim, esquecerão. Assim é o nosso destino e não há nada que se possa fazer. O que agora nos parece sério, notável e até muito importante, com o tempo será esquecido ou nos parecerá insignificante. (*Pausa.*) N° 101 E o que é interessante é que agora nós não podemos saber o que será considerado elevado, importante e o que será considerado deplorável ou ridículo, no fim das contas. Pois não consideramos as descobertas de

Nº 95 Com alegria, rapidamente, inesperadamente.

Nº 96 Seriamente, com comoção e calorosamente.

Nº 97 Pausa. Tchebutíkin vai até a cama turca onde está o retrato do pai e da mãe das três irmãs. Tira o *pince-nez* e olha longamente para o retrato.

Nº 98 Com estima.

Nº 99 Durante todo o tempo, até este momento, examinou Verchínin, acariciando o rosto de Irina com ar pensativo ou dando a mão à Olga, que a acaricia afetuosamente.

Nº 100 Com disposição, com convicção, com simplicidade.

Nº 101 Tuzembakh, que até este momento andara pela sala, vai até Verchínin e lhe dá a cigarreira. Verchínin pega uma *papiróssa* e pergunta com um gesto se pode fumar. Procura por um fósforo. Irina pula, para, pega alguns fósforos da mesinha turca, acende-os, depois oferece o cinzeiro.

Copérnico ou de Colombo pouco úteis e até insignificantes no começo, enquanto algum absurdo vazio escrito por algum excêntrico nos parecia a mais pura verdade? E pode ser que a nossa vida atual, com a qual estamos tão conciliados, possa daqui a algum tempo parecer estranha, incômoda, medíocre, insuficientemente limpa, quem sabe até pecaminosa...

Tuzembakh – **Nº 102** Quem sabe? Mas pode ser que chamem a nossa vida de elevada e se lembrem dela com respeito. Agora não há mais torturas, nem execuções, invasões, mas mesmo assim, quanto sofrimento! **Nº103**

Soliôni (*Com uma vizinha.*) - Pi, pi, pi, pi... Não precisa dar ração para o barão, basta deixá-lo filosofar.

Tuzembakh – Vassíli Vassílievitch, me deixe em paz, eu lhe peço... (*Senta-se em outro lugar.*) Isso é enfadonho.

Soliôni (*Com uma vizinha.*) – Pi, pi, pi, pi...

Nº 102 Tuzembakh até este momento andou, fumando, pensativo, contando os quadrados do assoalho. Ele, agora, para perto da poltrona de Verchínin.

Nº 103 Batendo a cinza no cinzeiro da mesa onde está Verchínin.

Tuzembakh (*A Verchínin.*) – Os sofrimentos que hoje se observam – e são tantos! – indicam uma certa elevação moral alcançada pela sociedade...

Verchínin – Sim, sim, sem dúvida. **Nº 104**

Tchebutíkin – **Nº 105** O senhor estava dizendo, barão, que chamarão a nossa vida de elevada, mas as pessoas são tão baixinhas... (*Levanta-se.*) Veja como sou baixinho. É para meu consolo que é preciso dizer que a minha vida será elevada. **Nº 106**

Um violino toca fora de cena.

Macha – É Andrei tocando, nosso irmão. **Nº 107**

Irina – **Nº 108** Ele é o nosso cientista. É certo que será professor na universidade. Papai foi militar, mas seu filho escolheu a carreira científica.

Macha – Por desejo do papai.

Olga – **Nº 109** Hoje nós lhe esgotamos a paciência. Parece que ele está meio apaixonado.

Nº 104 Volta-se. Procura Tuzembakh.

Nº 105 Até este momento admirava o retrato, agora arruma o *pince-nez*.

Nº 106 Pausa. Violino. Tchebutikin, triste, vai ao *erker* e fica lá emocionado com a lembrança.

Nº 107 Depois que Tchebutíkin se sentou, ela fica olhando para Verchínin o tempo todo, ora tirando, ora pondo o *pince-nez*.

Nº 108 Vê-se que gosta e se orgulha dele.

Nº 109 Pausa. De repente Olga gargalha.

Irina – Nº 110 Por uma moça daqui. Hoje ela virá aqui, provavelmente.

Macha – Nº 111 Ai, como ela se veste! Não é que seja feio ou fora de moda, mas é simplesmente uma lástima. Uma saia esquisita amarelenta brilhante com uma franja vulgar e uma blusinha vermelha. Nº 112 E a cara lavada, mas tão lavada! Andrei não está apaixonado - eu não admito. Apesar de tudo, ele tem bom gosto. Ele está só nos provocando, está brincando. Nº 113 Ontem eu ouvi dizer que ela vai se casar com Protopópov, Nº 114 o presidente do Conselho Municipal. Que ótimo... *(Para a porta lateral.)* Nº 115 Andrei, venha aqui! Só um instantinho, querido!

Entra Andrei.

Nº 110 Conta com interesse.

Nº 111 Neste momento, Macha vai até a mesa e folheia o álbum; vendo alguma provinciana.

Nº 112 Verchínin examina o álbum.

Nº 113 Anunciando como se fosse uma novidade para a irmã.

Nº 114 Esclarecendo a Verchínin.

M[acha] (1). I[rina] (2). Tch[ebutíki] (3). T[uzembakh] (4).

Nº 115 Vai. Irina corre atrás dela e entra, correndo, no quarto de Andrei. Macha espera à porta.

Olga – Este é meu irmão, Andrei Serguêitch¹⁷. Nº

116

Verchínin – Verchínin.

Andrei – Prózorov. Nº **117** (*Enxuga o rosto suado.*)

Veio como comandante de bateria?

¹⁷ Diminutivo do patronímico Serguêievitch.

Tuzembakh conta quadradinhos o tempo todo e, às vezes, se detém. Soliôni o espia com um olhar fatal. Arrastam Andrei. Irina dá-lhe o braço, ele apoia-se ligeiramente. Quando entra, Macha o pega pelo outro braço e elas o levam solenemente até Verchínin.

Nº 116 Olga senta-se. Verchínin levanta-se.

Nº 117 Aperto de mão. Andrei faz com que Verchínin se sente. Macha vai até Verchínin.

Olga – Nº 118 Imagine, Aleksandr Ignátievitch é de Moscou.

Andrei – Ah, sim? Pois eu o felicito, agora minhas irmãzinhas não o deixarão em paz.

Verchínin – Eu já consegui enfastiar suas irmãs.

Nº 119

Irina – Nº 120 Veja esse porta-retratos que Andrei me deu hoje! (Mostra a moldurinha.) Foi ele mesmo quem fez.

Verchínin (Olhando para a moldurinha, sem saber o que dizer.) – Sim... uma coisa...

Irina – Veja, aquela outra moldurinha Nº 121 sobre o piano também foi ele quem fez.

Andrei faz um gesto com a mão e se afasta.

Olga – Nº 122 Ele é o nosso cientista e toca violino e entalha várias coisinhas, em uma palavra: um faz-tudo. Nº 123 Andrei, não vá embora! Nº 124 Ele tem essa mania, sempre vai embora. Venha aqui!

Nº 118 Irina tenta secar o suor do rosto de Andrei. Ele procura se esquivar dela (espanta com a mão). Ela insiste. Andrei é preguiçoso e fica em pé como um elefante que se esquivava da mosca.

Nº 119 Em tom de brincadeira, Andrei empurra Irina, que fez estripulias. Ela dá de encontro suavemente com a mesa Nº 2 (para chá).

Nº 120 Pega a moldurinha da mesa Nº 3. Neste momento Andrei cumprimenta Tuzembakh, Tchebutíkin e Soliôni.

Nº 121 Apontando o retrato. Verchínin se aproxima e olha a grande moldurinha. Irina está próxima a ele, na cama turca. Olga está em frente à lareira. Todos olham.

Nº 122 Enquanto isso, observam o retrato.

Nº 123 Olga, rápida – vendo que Andrei, depois de cumprimentar, foi para seu quarto como se nada tivesse acontecido.

Nº 124 Pausa. Macha e Irina correm atrás dele, ao seu quarto.

Macha e Irina pegam Andrei pela mão e, rindo,
conduzem-no de volta.

Macha – Vá, vá!

Andrei – **Nº 125** Deixem-me, por favor.

Macha – Que cômico! Aleksandr Ignátievitch era chamado de major apaixonado e ele não ficava nem um pouquinho bravo.

Verchínin – Nem um pouco!

Macha – E eu quero lhe chamar de violinista apaixonado! **Nº 126**

Irina – **Nº 127** Ou de professor apaixonado! **Nº 128**

Olga – **Nº 129** Ele está apaixonado, Andriuchka está apaixonado!

Irina (*Aplaudindo.*) – Bravo, bravo! Bis!
Andriucha¹⁸ está apaixonado!

¹⁸ Diminutivo de Andrei.

Nº 125 Macha puxa Andrei pelo braço. Irina empurra suas costas e, quando faltam forças ela usa truques de mulher. Belisca e faz cócegas. Andrei resiste bem-humorado dando, com isso, prazer à Irina. Tenta se livrar com o braço livre. Todos estão ofegantes, especialmente Andrei – ele é gordo. Tchebutíkin, ao ver a animação, também quer participar da brincadeira. Verchínin e Olga estão perto do retrato; olham com um sorriso e um ar protetor para as crianças que fazem uma travessura.

Nº 126 Ficam sentados no pufe turco.

Nº 127 Faz cócegas nele.

Nº 128 Por detrás, traiçoeiramente fura o flanco de Andrei com os dedos, teme que ele a pegue. Pensando que Andrei se livrou, Irina dá um salto. Tchebutíkin chega sorrateiramente e se esconde atrás de Irina, está tentando se aproximar de Andrei pelas costas.

Nº 129 Amorosamente se aproxima e afaga-o na cabeça.

Tchebutíkin (*se aproxima pelas costas de Andrei e o pega pela cintura com as duas mãos.*) – Nº 130 A natureza nos criou unicamente para o amor! (*Gargalha; ele está o tempo todo com o jornal.*)

Andrei – Mas basta, basta... (*Enxuga o rosto.*) Nº 131 Eu não dormi a noite inteira e agora estou, como se diz, fora do ar. Fiquei lendo até às quatro e depois fui para a cama mas nada aconteceu. Fiquei pensando sobre isso e aquilo e então amanheceu e o sol entrou em todo o quarto. Nº 132 Durante o verão eu quero traduzir um livro do inglês, enquanto estiver aqui.

Verchínin – E o senhor lê em inglês?

Andrei – Nº 133 Sim. Nosso pai, que Deus o tenha, nos subjugava pela educação. Isso é ridículo e estúpido, mas apesar de tudo é preciso reconhecer que depois que ele morreu eu comecei a engordar e eis como fiquei em um ano, como se meu corpo tivesse se libertado do jugo. Nº 134 Graças ao nosso pai eu e minhas irmãs sabemos francês,

Nº 130 Tchebutíkin alcançou seu objetivo e fica de joelhos. Abraça Andrei pelas costas. Irina e Macha fazem cócegas nos dois lados de Andrei. Olga o defende. Andrei geme e começa a gritar com medo das cócegas.

Nº 131 Andrei pega Irina pelo braço e, dobrando-o, força-a a ficar de joelhos. Sentindo dor ela guincha e começa a bater nele seriamente. Enquanto Irina o golpeia, Andrei fala sem lhe dar a menor atenção. Ele não sente dor.

Nº 132 Irina vai para Tuzembakh e mostra-lhe a mão que ficou marcada pelos anéis.

Nº 133 Tchebutíkin vai até Irina, olha a mão. Quando Irina senta perto de Verchínin, Tchebutíkin senta-se na banquetta redonda próxima ao piano e fala com Soliôni.

Nº 134 Olga senta com Macha.

alemão e inglês, e Irina ainda sabe italiano. Mas a que preço!

Macha – Nessa cidade, saber três línguas é um luxo inútil. Aliás, não é nem um luxo, é algo inútil como um apêndice, como um sexto dedo. Sabemos muitas coisas desnecessárias. Nº 135

Verchínin – Essa é boa! (*Ri.*) Nº 136 Saber coisas desnecessárias! Parece-me que não há e não pode haver uma cidade tão tediosa e melancólica que não necessite de uma pessoa inteligente e instruída. Suponhamos que entre os cem mil habitantes, dessa cidade, certamente tosca e atrasada, existam apenas três como vocês. Certamente não conseguirão vencer a massa ignorante que as cerca, no decorrer de sua vida, pouco a pouco terão que ceder e acabarão se perdendo na multidão de cem mil pessoas. A vida irá sufocá-las, mas vocês, porém, não desaparecerão completamente sem que tenham deixado sua influência. Mais tarde, aparecerão já seis pessoas assim, depois doze e assim por diante até que, finalmente, sejam a maioria. Nº 137 Dentro

Nº 135 Pausa. Andrei se afasta na direção do grupo de Tuzembakh, Tchebutíkin e Soliôni.

Nº 136 Durante a próxima fala, Verchínin se afasta da lareira. Fica de frente para o público; às vezes, durante a fala, se abaixa e bate a cinza no cinzeiro que está sobre a mesa turca. As irmãs ouvem sentadas de costas para o público. Tchebutíkin e Andrei afastam-se com cuidado em direção ao *erker*. Tuzembakh está escutando em frente ao piano.

1 - A[ndrei]. 2 - V[erchínin]. 3 - Tch[ebutíkin]. 4 - T[uzembakh] e I[rina].

Nº 137 As irmãs começam a se interessar muito – isso as toca de perto.

de duzentos ou trezentos anos a vida na Terra será inacreditavelmente maravilhosa e admirável. O ser humano precisa dessa vida e, se ela ainda não existe, ele deve pressenti-la, esperar por ela, sonhar com ela, preparar-se para ela e para isso ele deve procurar ver e saber mais do que viram e souberam seu avô e seu pai. (*Ri.*) E vocês se lamentam por saberem demais.

Macha (*tira o chapéu.*) – **Nº 138** Vou ficar para o café da manhã.

Irina (*com um suspiro.*) – É verdade, tudo isso deveria ser anotado... **Nº 139**

Andrei já não está, saíra furtivamente.

Nº 138 Macha levanta-se cheia de energia, tira o chapéu e coloca-o sobre o piano. Ao término da frase de Verchínin, Andrei e Tchebutíkin entram vindos do *erker*. Tchebutíkin senta-se na banquetta giratória do piano e fala com Soliôni. Andrei aproxima-se, para um instante, escuta o final da fala.

Nº 139 Irina diz essa frase com grande consideração (como uma criança). Falando, acompanha Macha - ajuda-a a tirar o casaquinho, pega o chapéu do piano e ambas se desfazem do casaquinho na antessala. Demoram-se um pouco lá. Tuzembakh vai até Verchínin, que conversava com Olga. Tuzembakh, interessado pela conversa, dá continuidade com Verchínin aproximando-se dele. Andrei vai se aproximando com cuidado, imperceptivelmente, de sua porta, dissimulando; aguarda o melhor momento.

Tuzembakh – **Nº 140** O senhor diz que em alguns anos a vida na Terra será maravilhosa e admirável. É verdade. Mas, se quisermos participar dela agora, mesmo que de longe, precisamos nos preparar, precisamos trabalhar...

Nº 141

Verchínin (*levanta-se.*) – Sim. E, não obstante, quantas flores temos aqui! (*Olhando em torno.*) E que casa maravilhosa. É admirável! E eu passei toda a vida em apartamentos com duas cadeiras, um sofá e uma lareira que sempre soltava fumaça. Eram precisamente essas flores que faltavam em minha vida... (*Esfrega as mãos.*) Ah! Enfim, tudo bem!

Tuzembakh – Sim, é preciso trabalhar. Talvez o senhor pense: o alemão ficou emocionado. Mas eu sou russo, palavra de honra e nem falo alemão. Meu pai é ortodoxo... (*Pausa.*)

Verchínin (*caminha pelo palco*) – **Nº 142** Com frequência eu penso: e se fosse possível começar a

Nº 140 Tuzembakh e Verchínin fumam e batem as cinzas no cinzeiro que está sobre a mesinha turca.

Nº 141 Campainha. Passagem da criada. Com um gesto, Olga chama Verchínin para se sentar. Este se senta. Tuzembakh levanta-se.

Irina e Macha entram, vindas da antessala.

Nº 142 Meio virado para o público. Estão ali Anfissa, a criada e o ordenança de Tchebutíkin (que depois da chagada com o samovár ajuda a pôr a mesa). É preciso conhecer muito bem e compreender a suma importância da peça (o que para ela é importante); ao pronunciar uma palavra importante para a peça – é necessário parar (evidentemente de um modo natural) e não desviar a atenção com o jogo cênico na sala de jantar. Ali, durante todo o tempo acontece esse jogo cênico - os preparativos para o café da manhã. Kulíguin se despe na antessala. Macha e Irina, que voltaram, interessaram-se novamente pela conversa, aproximaram-se. Irina senta-se no pufe. Macha está ao lado dele, com a mão em seu ombro. Tuzembakh apoia-se na lareira.

a vida novamente, com consciência? Se pudéssemos fazer com que a vida já vivida fosse como se diz, um rascunho, e ainda houvesse uma outra vida, passada a limpo! Eu imagino, então, que cada um de nós se esforçaria para não se repetir ou para criar, pelo menos, outras condições de vida, construir para si uma casa com flores, assim como essa, com montes de flores... Eu tenho esposa e duas filhas, mas minha esposa é doente etc., etc. Se fosse possível começar a vida novamente, então eu não me casaria... Não mesmo!

Entra Kulíguin vestindo a casaca do uniforme.

Kulíguin (*aproxima-se de Irina.*) – **Nº 143** Minha querida irmã, permita-me cumprimentá-la pelo dia de seu anjo e desejar-lhe, do fundo do coração, saúde e tudo o que pode desejar uma moça da sua idade. E trouxe-lhe ainda este livro de presente. (*Entrega-lhe o livro.*) É a história dos cinquenta anos do nosso ginásio, escrita por mim. É um livrinho insignificante, escrito por falta do que

Nº 143 Kulíguin entra com disposição e ruidosamente. Vai até Irina e beija-a; depois apresenta-se a Verchínin. Verchínin se levanta, depois se senta de novo. Kulíguin beija Olga, cumprimenta Tuzembakh. Com a entrada de Kulíguin, Macha se afasta com o rosto triste em direção ao *erker*. Kulíguin vai cumprimentar Tchebutíkin, Soliôni e Macha.

fazer, mas, de qualquer modo, leia. Olá, senhores! (*A Verchínin.*) Kulíguin, professor do colégio local. Conselheiro áulico. (*A Irina.*) Neste livrinho você vai encontrar uma lista de todos os que terminaram o curso no nosso colégio nos últimos cinquenta anos. Feci quod potui, faciant meliora potentes¹⁹. (*Beija Macha.*)

Irina – Mas você já me deu um livrinho desses na Páscoa.

Kulíguin (*ri*) – N° 144 Não pode ser! Neste caso, devolva-me, ou melhor, dê ao coronel. Tome, coronel. Um dia desses o senhor vai ler, contra o tédio.

Verchínin – Muito obrigada (*Preparando-se para sair*). N° 145 Foi um grande prazer...

Olga – N° 146 O senhor está indo embora? Não, não!

¹⁹ “Fiz o que pude, façam melhor os que puderem”. Em latim, no original. Tradução nossa.

Nº 144 Tendo cumprimentado Tchebutíkin e Soliôni, ele vai até Macha.

Nº 145 Levanta, aperto de mão com Olga, pega o quepe.

Nº 146 No momento em que Verchínin se despede dela.

Irina – O senhor fica conosco para o café. Por favor.

Olga – Eu lhe peço.

Verchínin (*Fazendo uma reverência.*) – Parece que eu vim parar num dia de santo. Desculpe, eu não sabia, não a cumprimentei... [*(Sai com Olga para o salão.)*] **Nº 147**

Nº 147 Cumprimenta Irina. Olga e Verchínin vão até o *erker*. Verchínin tira a espada e a coloca sobre a cadeira em frente ao *erker*.

Kulíguin cumprimenta Irina,
Verchínin, Olga e Tuzembakh
e vai até Macha (1).

Tira a espada (1).

Kulíguin – Hoje, senhores, é domingo, dia de descanso, então vamos descansar, e vamos nos divertir, cada um de acordo com sua idade e posição. **Nº 148** Vai ser preciso recolher os tapetes no verão e escondê-los até o inverno... Com pó da pérsia ou naftalina... Os romanos eram saudáveis porque sabiam trabalhar e sabiam descansar, e eles tinham mens sana in corpore sano²⁰. Suas vidas tinham as formas já determinadas. Nosso diretor diz: o mais importante na vida é a sua forma. O que perde sua forma, acaba – e em nosso dia-a-dia é a mesma coisa. (*Pega Macha pela cintura, ri.*) **Nº 149** Macha me ama. Minha esposa me ama. **Nº 150** E as cortinas das janelas também com os tapetes... Hoje estou feliz, tenho um excelente estado de espírito. **Nº 151** Macha, hoje, às quatro horas nós iremos à casa do diretor. Estão organizando um passeio para os professores e suas famílias.

Macha – **Nº 152** Eu não vou.

²⁰ “Mente sã em corpo sã”. Em latim no original.

Nº 148 Beija Macha; aspira com prazer o ar de primavera pela janela aberta. Sai do *erker*, beija Olga, que espera que Verchínin tire a cinta com a espada. No caminho belisca um bombom e olha a moldura sobre a mesa de chá. Fica andando rápido pela sala. Irina permanece sentada no mesmo lugar. Tuzembakh, no mesmo tom, em seu lugar, perto da lareira. Ele olha Irina com admiração, ela está pensativa. Soliôni fica com ciúme. Enquanto isso, Olga, Verchínin e Tchebutíkin sobem para o *erker* e sentam-se. Macha, no *erker*, apoia-se no batente da porta.

Nº 149 Beijando Macha no caminho.

Nº 150 Começa a cantar, aproxima-se da porta de Andrei, onde há uma cortina. Ouve-se o som de um serrote no quarto de Andrei: ele serra algo.

Nº 151 Lembra, volta-se rapidamente para Macha.

Nº 152 Macha está em frente ao batente e olha para Verchínin.

Kulíguin (*descontente*) – N° 153 Por quê, Macha, querida?

Macha – Depois falaremos... (*Com raiva.*) Está bem, eu irei, mas fique longe, por favor... (*Afasta-se.*) N° 154

Kulíguin – N° 155 E depois, à noite, vamos para a casa do diretor. Apesar de seu estado doentio, esse homem se esforça, antes de tudo, para ser sociável. É uma personalidade maravilhosa, iluminada. Uma pessoa magnífica. Ontem, depois do conselho, ele me disse: “Cansei, Fiódr Ilítch! Cansei!” N° 156 (*Olha para o relógio de parede, depois para o seu.*) N° 157 O relógio de vocês está sete minutos adiantado. Sim, ele disse, cansei!

Nos bastidores tocam violino. N° 158

Olga – N° 159 Senhores, tenham a bondade, por favor, ao café da manhã! A torta! N° 160

Kulíguin – N° 161 Ai, Olga minha querida, minha querida! Ontem eu trabalhei desde manhã até às

Nº 153 Está surpreso, ainda junto ao tablado.
Kulíguin atravessa até Macha, ela o amargurou com sua recusa.

Nº 154 Ela se afasta e senta.

Nº 155 Vai atrás dela no *erker*. Senta-se à mesa, no centro do *erker*. Fala com Verchínin.

Nº 156 Pausa. O relógio bate uma hora, depois o cuco, depois o agudo - tinido alto.

Nº 157 Kulíguin se levanta rápido, surge do *erker*, olha seu relógio, acerta-o.

Nº 158 Violino, melodia triste.

Nº 159 Levanta-se.

Nº 160 Vai.

onze horas da noite, cansei. E hoje me sinto feliz.
(*Vai para o salão em direção à mesa.*) Minha querida...

Tchebutíkin (*guarda o jornal no bolso, penteia a barba*). – Nº 162 Uma torta? Que explêndido!

Macha (*A Tchebutíkin, severa*) – Nº 163 Escute aqui, nada de bebida hoje. Ouviu? Beber lhe faz mal.

Tchebutíkin – Ui! Isso já passou. Faz dois anos que deixei de me embriagar. (*Impaciente.*) Ora, mãezinha, não é tudo a mesma coisa?

Macha – De qualquer modo não se atreva a beber! Não ouse! (*Irritada, mas tomando cuidado para que o marido não ouça.*) Nº 164 E mais uma vez, vamos passar a noite na casa do diretor, que o diabo o carregue!

Tuzembakh – Em seu lugar eu não iria... Muito simples.

Tchebutíkin – Não vá, minha querida.

Nº 161 Neste momento, quando Olga passa perto dele, ele a abraça; Verchinin vai atrás deles.

Nº 162 Tchebutíkin, até agora esteve sentado no *erker*, lendo jornal. Depois ele se levanta espreguiçando-se, arruma-se, fecha a janela e fica penteando a barba.

Nº 163 Macha também fecha a janela (de trás).

Nº 164 Enquanto passam para a sala de jantar.

Macha – Sim, não vá... que vida maldita, insuportável. (*Vai para o salão.*)

Tchebutíkin (*vai atrás dela*). – Anda logo!

Soliôni (*passando para a sala*). Nº 165 – Pi, pi, pi...

Tuzembakh – Basta, Vassíli Vassílievitch. Chega!

Soliôni - Pi, pi, pi...

Kulíguin (*Alegremente*). – À sua saúde, coronel! Sou pedagogo e aqui sou de casa, sou marido de Macha... Ela é boa, muito boa...

Nº 166

Verchínin – Nº 167 Eu vou beber essa vodka preta. (*Bebe.*) À sua saúde! (*A Olga*). Eu me sinto tão bem em vossa casa!..

Na sala de visitas ficam apenas Irina e Tuzembakh.

Irina – Nº 168 Hoje Macha está de mau humor. Ela se casou aos dezoito anos, quando ele lhe parecia a pessoa mais inteligente do mundo. Agora não é

Nº 165 Levanta e vai.

Nº 166 Campainha. Passagem de Anfissa para a antessala. Depois é visível quando tiram a roupa na antessala. Na sala de jantar, conversa geral, brindam, enchem os cálices, alguém faz uma graça e todos caem na risada – gargalhada geral, morrem de rir, cena toda de riso.

Nº 167 Acalmando o riso e a tosse.

Nº 168 Irina está na cama turca, Tuzembakh, como antes, continua perto da lareira, admira-a. Está pensativo.

mais assim. Ele é realmente o mais bondoso, mas não é o mais inteligente.

Nº 169

Olga (*sem paciência*). – Andrei, venha de uma vez!

Andrei (*fora de cena*). - Estou indo. **Nº 170** (*Entra e vai à sala de jantar.*)

Nº 169 Pausa. Entra o 1º oficial (alto, comprido, acanhado, cumprimenta o tempo todo curvando o corpo e esfrega as mãos. Está de óculos, é míope. Olga o vê e - sai, cumprimenta. O oficial vê Irina, aproxima-se dela, felicita-a, cumprimenta Tuzembakh, fala. Enquanto se passa esta cena, Olga se aproxima da porta de Andrei, bate, abre uma fresta e fala. O violino para – Andrei responde. Olga volta para a sala de jantar e leva consigo o 1º oficial, que dá de encontro com a mesa e fica atarantado.

Nº 170 Pausa. Apresentam o oficial, cumprimentam-se.

1 - A[ndrei]. 2 - O[lga]. 3 - I[rina] e M[acha]. 4 - Oficial 1

Tuzembakh – N° 171 Em que está pensando?

Irina – Nada. Eu não gosto e tenho medo desse seu Soliôni. Ele diz cada bobagem.

Tuzembakh – Ele é uma pessoa estranha. Eu tenho pena dele e me aborreço, mas tenho mais é pena. Eu acho que ele é tímido. Quando nós estamos a sós ele é muito inteligente e afável, mas em sociedade é grosseiro, *bretteur*²¹. N° 172 Não vá enquanto ainda estão se sentando. Deixe que eu fique perto de ti. N° 173 Em que está pensando? (*Pausa.*) N° 174 Você tem vinte anos, eu ainda não fiz trinta. Quanto tempo resta para ficarmos juntos? Uma longa, longa fileira de anos, cheia do meu amor por ti.

Irina – N° 175 Nikolai L'vóvitch, não me fale de amor.

Tuzembakh (*sem ouvir.*) – Eu tenho uma sede apaixonada de vida, de luta, de trabalho e essa sede

²¹ Tchekhov emprega a palavra russa breter, incorporada do francês, formada a partir do radical brette, que quer dizer espada. A palavra se refere a pessoa brincuenta, sempre pronta a responder ou, prota para puxar a espada.

Nº 171 Fala, quando está na sala de jantar se cala.

Nº 172 Saída e passagem de Andrei. Irina quer ir atrás dele, levanta-se. Tuzembakh, afastando-se da lareira faz com que ela pare.

Nº 173 Irina senta-se.

Nº 174 Tuzembakh senta-se ns cama turca.

Nº 175 Afasta-se, volta-lhe as costas.

se mistura ao meu amor por ti, Irina e, como que de propósito, a senhora é bela e a vida, assim, me parece bela. Nº 176 Em que está pensando?

Irina – Nº 177 O senhor diz: a vida é bela. Sim, mas ela apenas se parece bela! Para nós, as três irmãs, a vida ainda não foi bela, ela nos abafava como erva daninha. Estou derramando lágrimas. Isso não é necessário... Nº 178 (*Enxuga o rosto rapidamente, sorri.*) Nº 179 É preciso trabalhar, trabalhar. Sem isso ficamos tristes e vemos a vida de modo sóbrio porque não conhecemos o trabalho. Nós nascemos de pessoas que desprezavam o trabalho.

Entra Natália Ivánovna, ela usa vestido rosa com um cinto verde.

Natacha – Nº 180 Já estão sentados tomando o café... Eu me atrasei... Nº 181 (*Dá uma olhada rápida no espelho e se arruma.*) Parece que meu penteado não está mau... (*Vendo Irina.*) Nº 182 Querida Irina Serguêievna, eu a felicito! (*Beija forte e demoradamente.*) Nº 183 Você tem muitos

Nº 176 Pausa. Campainha. Passagem de Anfissa; logo depois Tchebutíkin canta alguns compassos, provocando Andrei: “eu idola-a-tro!” Explosão de gargalhadas.

Nº 177 Volta-se para ele.

Nº 178 Pausa. Levanta rapidamente e vai até a mesa de chá, tira um lenço para esconder as lágrimas; acalma-se; em pé, de costas, enxuga as lágrimas.

Nº 179 Sorrindo com alegria. Na antessala acontece o jogo cênico de Natacha que está atrasada. Ela tira o sobretudo apressadamente, conversando com Anfissa.

Nº 180 Essas palavras são ditas para Anfissa. Aparece por detrás da porta e dá uma olhadinha na sala de jantar.

Nº 181 Procura pelo lenço; verifica que esqueceu no sobretudo, sai rapidamente e retorna no mesmo instante. À porta da antessala tira o chapéu entrega-o à Anfissa durante o movimento.

Nº 182 Aproximando-se e beijando Irina.

Nº 183 Atormentada, ofegante.

convidados, estou envergonhada... Olá, barão! N°
184

Olga (*Entrando na sala de visitas.*) – N° **185**
Venham. É Natália Ivánovna, olá minha querida.
(*Beijam-se.*)

Natachacha – Parabéns. Há tantos convidados que
eu me sinto terrivelmente confusa...

Olga – N° **186** Deixe disso, são todos de casa. (*A
meia voz, assustada.*) Está com um cinto verde!
Querida, isso não é bom!

Nº 184 Cumprimenta, vai até o piano, onde tira as luvas, se arrumando.

Nº 185 Olga sai da sala de jantar, Irina e Tuzembakh vão à sala de jantar.

1 – O[лга]. 2 – I[rina] e M[acha]. 3 – N[atacha].

Nº 186 Em frente ao piano – consertando o penteado dela. No primeiro ato Natacha, apesar do mau gosto para se vestir, é bonitinha (como uma boneca). Ela é inclusive sincera, acanhada.

Natacha – Dá azar? Nº 187

Olga – Não, apenas não combina... e é tão excêntrico...

Natacha (*Com voz chorosa.*) – É? Mas veja que não é verde é, antes, opaco. (*Vai atrás de Olga ao salão.*) Nº 188

No salão estão se sentando para o café da manhã, ninguém na sala de visitas.

Nº 187 Olha o cinto com horror.

1 – N[atacha] e O[lga]. 2 – Em sentido horário V[erchínin], M[acha], K[ulíguin] e T[uzembakh]; na cabeceira, O[lga]; depois 1º oficial, S[oliôni], N[atacha] e A[ndrei]; na cabeceira, Tch[ebutíkin] e I[rina]. 3 – Sala de jantar.

Nº 188 Escondendo-o com as mãos, mortificada. Campainha. Passagem de Anfissa. Pausa. Todos sentados à mesa, encontro de Natacha. Quando Natacha entra na sala de jantar, Andrei, Irina e

Tchebutíkin estão perto do arco. Quando Andrei cumprimenta Natacha, Tchebutíkin tosse de forma significativa. Andrei fica constrangido, irrita-se e fala: “Me deixe em paz, estúpido!”. Quando Natacha contorna a mesa tendo cumprimentado Andrei, Irina e Tchebutíkin provocam-no e lhe fazem cócegas dos dois lados. Soliôni senta-se no lugar destinado à Natacha. Irina o expulsa e encosta a cadeira na mesa (lugar ocupado). Quando Natacha acaba de comer as entradas e procura um lugar, Irina a conduz à cadeira retida e faz o jogo cênico, voltando ao seu lugar: ela cutuca Andrei com os dedos; ele grasne. Ela se inclina, cochicha algo a Andrei, que a afasta. Irina senta-se em seu lugar (é um sinal - a conversa acabou). Tchebutíkin, do seu lugar, cutuca Andrei por trás, no mesmo momento em que ele, perturbado, entrega uma cesta com pães à Natacha. Andrei se zanga e resmunga para Tchebutíkin. Todo esse jogo cênico deve ser visto e compreendido pelo público (isso quer dizer, de perfil), de outro modo resultará em uma pausa

excessiva e desinteressante. Assim que Irina senta, como se fosse um sinal, faz-se silêncio e entra a torta de aniversário com o molho. É o ordenança de Tchebutíkin quem traz a torta em uma enorme bandeja e a empregada - o molho. Anfissa, como responsável, observa se tudo está em ordem, entrega a alguém as facas, garfos, guardanapos. Começam a servir por Verchínin. Ele passa serve Irina. Nesse momento, Kulíguin passa e serve vinho a todos.

Kulíguin – **Nº 189** Desejo a você, Irina, um bom noivo. Seu tempo está passando.

Tchebutíkin – **Nº 190** Natália Ivánovna, eu vos desejo um noivo também.

Kulíguin – **Nº 191** Natália Ivánovna já tem um noivo. **Nº 192**

Macha (*batendo com o garfo no prato*) – Vou tomar um cálice de vinho! Ê, vida cor-de-rosa! Quem não arrisca não petisca!

Kulíguin – Você ganhou zero de comportamento. **Nº 193**

Verchíni. – Mas que licor gostoso. Do que é feito?

Soliônin – De baratas.

Irina (*com voz chorosa*). – Argh! Que repugnante!..

Olga – Para o jantar teremos peru assado e uma torta doce de maçã. Graças a Deus, hoje estou o dia inteiro em casa, a noite – em casa... Senhores, venham à noite!

Nº 189 Levantando, brindando com Irina.

Nº 190 Levanta-se, estica-se por cima de Andrei até Natacha e enfia uma mão no flanco de Andrei.

Nº 191 Ainda não se sentou (dirige-se a cada um), é ele quem serve.

Nº 192 Riso contido. Pausa, tintilar dos copos.

Nº 193 Pausa. Comem. Tintilar dos copos.

Verchínin – Permita que eu também venha à noite.

Irina – Por favor.

Natachacha – Aqui não fazemos cerimônia.

Tchebutíkin - **Nº 194** A natureza nos criou unicamente para o amor. (*Ri.*)

Andrei (*zangado*). – Parem, senhores! Ainda não se cansaram disso? **Nº 195**

Fedótik e Rodê entram com uma grande cesta de flores.

Nº196{Fedótik – Veja só, já estão tomando café.

Rodê (*Falando alto e pronunciando mal*) – Estão tomando o café? Sim, o café da manhã...

Fedótik – Esperem um minutinho! (*Tira uma fotografia.*) Mais uma vez! Esperem mais um pouco... (*Tira outra fotografia.*) Duas! Agora pronto! (*Pegam a cesta de flores e vão para o salão são recebidos com alvoroço.*)}**Nº196**

Nº 194 Após a pausa – pérfido. Riso contido e depois mais alto (mas não o mais alto).

Nº 195 Cessa o riso.

Nº 196 Fedótik e Rodé vieram correndo com a cesta, pensando que todos estivessem na sala de visitas – verificam que não há ninguém. Então vêem que estão todos tomando o café. Kulíguin e Macha os vêem. Kulíguin se levanta e chama Rodé (seu colega do ginásio), mas Fedótik grita-lhe: espere, espere. Cessa a conversa. Todos fazem pose, voltam-se. Exceto Andrei e Natacha. Fotografa. Pegam a cesta e colocam-na no centro da mesa. Surpresa, alvoroço, ais, suspiros e etc. A empregada e, principalmente, o ordenança têm muito cuidado em se saírem bem na fotografia. Eles fazem uma pose solene e perfeitamente antinatural.

Rodê (*alto.*) – N° 197 Eu a felicito e desejo de tudo, de tudo! Hoje o tempo está fascinante, magnífico. Hoje passei com os alunos do ginásio durante toda a manhã. N° 198 Eu dou aulas de ginástica aos alunos...

N° 199{Fedótik – Já pode se mexer, Irina Serguêievna! (*Tirando uma fotografia.*) Está interessante, hoje. (*Tira do bolso um pião.*) Eis aqui um pião! Tem um som surpreendente...}N° 199

Irina – Que amor!

Macha - N° 200 Em lukamórie há um carvalho verde, e no carvalho, uma corrente de ouro... e no carvalho uma corrente de ouro... (*Chorosa.*) Mas, para que fico dizendo isso? Estou com essa frase grudada durante toda a manhã...

Nº 197 Irina corre para agradecer. Rodé beija-lhe a mão. Depois vai cumprimentar.

1 – F[edótik]. 2 – R[odê].

Nº 198 Começa a cumprimentar, dando a volta na mesa.

Nº 199 Sob uma conversa baixa e o som da louça.

Nº 200 Irina levou Fedótik à mesa de aperitivos;

Macha, então, fala.

Nº 201

Kulíguin – **Nº 202** Treze à mesa!

Rodê (*alto.*) – **Nº 203** Senhores, será que levam a sério as superstições? (*Riso.*)

Kulíguin – **Nº 204** Se são treze à mesa quer dizer alguém está apaixonado. Não seria o senhor, Ivan Románovitch? (*Riso.*) **Nº 205**

Tchebutíkin – **Nº 206** Eu sou um velho pecador. Mas por que Natália Ivánovna ficou envergonhada, eu, decididamente, não consigo entender.

Risos altos; Natacha sai correndo da sala de jantar para a sala de visitas e, atrás dela, Andrei. Nº 207

Andrei – **Nº 208** Não lhes dê atenção! Tenha paciência... espere, por favor...

Nº 201 Pausa. Comem. Fedótik e Rodé se sentam.

Nº 202 Após a pausa, conta os presentes – grita; imediatamente Irina, como uma bomba, pula da mesa. Risada.

Nº 203 Acalmando. Irina senta-se com cuidado.

Nº 204 Sentando-se.

Nº 205 Pausa. Relincham.

Nº 206 Fala modestamente inclinando-se para o lado de Natacha.

Nº 207 Riso contido, depois, de repente, explode uma gargalhada geral. Natacha fica ouriçada e, subitamente, sai correndo; calam-se imediatamente. Andrei encolerizou-se, pegou um guardanapo e se levantou. Silêncio geral, pausa desconfortável. Natacha corre para a antessala. Andrei a detém lá. Na sala de jantar, a meia voz, desculpam-se uns aos outros. Atacam Tchebutíkin, que se esquivava. Nesta cena, o jogo cênico na sala de jantar não desvia a atenção das personagens principais.

Nº 208 Tenta trazê-la da antessala.

Natacha – **Nº 209** Que vergonha... Eu não sei o que acontece comigo e eles me ridicularizam! E, agora que eu saí da mesa, indecorosamente, eu não posso... não posso... (*Cobre com as mãos o rosto.*)²²

Andrei – **Nº 210** Minha querida, eu imploro, suplico, não se preocupe. Eu garanto que eles estão brincando, eles tem bom coração. Minha querida, bondosa, são todos de bom coração e nos amam. Vamos até a janela, aqui eles não nos veem... (*Olha ao redor.*) **Nº 211**

Natacha – Eu não estou acostumada a frequentar a sociedade! **Nº 212**

Andrei – Oh, juventude, admirável, maravilhosa juventude! Minha querida, bondosa, não se aflija assim! Acredite em mim, acredite... Eu me sinto tão bem, tenho o coração repleto de amor, de êxtase... Oh, eles não nos veem! Não veem! Por que, por que eu me apaixonei por você, quando eu me apaixonei

²² Nota da edição russa dos Cadernos de Stanislávski: “Não há fotocópia das últimas páginas do ato. Os números 210-212 foram colocados no texto como suposição.” N. do E.

Nº 209 Está ofegante, à porta da antessala; quase chora.

Nº 210 À porta, beija e acaricia sua mão.

Nº 211 Campainha. Natacha salta da antessala para o *erker*. Andrei entra atrás dela e olha ao redor. Passagem da empregada.

Nº 212 Na antessala aparecem os oficiais, de um jeito que não desviem a atenção do público. Natacha está ofendida, caprichosa, chorosa...

1- Sala de jantar. 2-1º oficial. 3-3º e 2º oficiais. 4-A[ndrei] e N[atacha].

– oh, não sei. Minha querida, bondosa e pura, seja minha mulher! Eu a amo, amo... como a ninguém, nunca...

Beijo.

Entram dois oficiais e, vendo o casal que se beija, param surpresos.

Cortina.

Final.

À janela do *erker*, Andrei beija Natacha. O 2º oficial é desembaraçado, está com um violão em mãos e sempre sorrindo, não muito arrojado; assoando o nariz com um lenço e arrumando os cabelos no caminho, ele vai até o piano e deixa o violão. Vê Andrei e fala: “Ah!” – vai até ele para cumprimentá-lo; percebe que eles se beijam, vira-se rápido sobre os saltos. Neste momento o 3º oficial vai até o piano a fim de deixar o seu quepe. O 2º oficial, rapidamente, puxa-o pelo braço voltando-se, assustado para o lado dos que se beijam. O 3º oficial fica perplexo. Tudo isso acontece rapidamente, sem demora, sem importância e com simplicidade. Andrei e Natacha não vêem esses oficiais. O 3º oficial é um velhinho solene e glorioso, com a patente de capitão. Move-se lentamente e solidamente. Na sala de jantar são recebidos com alegria.

2º ATO

Dezembro de 1900

1-Cama turca. 2-Tapete. 3-Pêchka. 4-Sofá. 5-Quarto de Andrei.

[Lista dos objetos de cena, efeitos de luz e de som²³]

- 1) Contravento para o *erker*.
- 2) Cobertura de feltro na porta do *erker*.
- 3) 2 fraldas.
- 4) Cueiro.
- 5) Manta de bebê. } No sofá
- 6) Cesta com coisas de criança.
- 7) Travesseiro (de criança).
- 8) Arlequim tocador de címbalo (brinquedo).
- 9) Uma pequena sanfona redondinha.
- 10) Um tapete não muito grande (próximo ao piano).
- 11) Almofada na cama turca.
- 12) Almofada no sofá.
- 13) Pião.
- 14) Brinquedo de empurrar.
- 15) Sanfona de criança.
- 16) 4-5 brinquedos para crianças de sete-oito meses. } No tapete

²³ Ao que parece as indicações de acessórios e sons estão misturadas (do N° 26 até o fim em tinta vermelha). N. da E.

- 17) Xale da babá.
- 18) Cesta para brinquedos.
- 19) Carreta de criança - perto do tapete.
- 20) Tecido para corte de toalhas (sobre o piano).
- 21) 5-6 toalhas cortadas (no chão).
- 22) Tesoura (sobre o piano).
- 23) Mesa posta para o chá na sala de jantar, para 10 convidados.
- 24) Sobre a mesa próxima ao sofá: candeeiro, 2 cinzeiros, 2 velas, fósforos, 2 álbuns, uma bonita toalha de mesa.
- 25) Lamparina sobre o piano.
- 26) Cristaleira cheia de flores.
- 27) Na estante – partituras.
- 28) 2 casacos de pele na antessala (um deles é de Andrei) e um capote militar de Soliôni.
- 29) 2 metrônomos para a batida do relógio.
- 30) Badalada do relógio do 1º ato.
- 31) Bramido no cano da pêchka²⁴ (uivo).

²⁴ Espécie de pêchka, comum nas casas russas tradicionais. É construída junta a uma parede, mantém-se geralmente fechada quando acesa e o calor do fogo passa por um cano embutido na parede. Esquenta-se assim a parede e todo o ambiente de

- 32) Nevasca contra o vidro.
- 33) Nevasca de papel do lado de fora.
- 34) Neve caída. }por
trás do *erker*.
- 35) 2 candelabros em 2 pedestais.
- 36) Jarra de kvas e copo, sobre uma bandeja.
- 37) Barulho do tapador de ferro (pêchka) contra o tijolo.
- NB Avisar aos cenógrafos: fazer uma abertura na pêchka pelo outro lado (oposto ao público). A portinhola para calefação também abre. Precisa fazer barulho.
- 38) Na pêchka, um respiradouro que está fechado.
- 39) Carrinho de bebê.
- 40) Palestras de Andrei.
- 41) Livro de recados e um relatório conselho municipal dobrado.
- 42) Pena e tinteiro (para Andrei, nos bastidores).
- 43) Velas: de Natacha, Andrei, Anfissa e da babá.

modo geral. Nas casas finas, a pêchka costuma ser coberta por azulejos decorados.

- 44) Jarra com leite, boca de fogo (colocar uma vela, álcool é perigoso), panelinha, colher para mexer (no aparador).
- 45) Barulho no cano (harmônio e violoncelo).
- 46) Escarafunchar do rato (um maço de penas de ganso).
- 47) Barulho de vidro varrido.
- 48) Copo quebrado.
- 49) Barulho de serra ou lima.
- 50) Neve que cai.
- 51) Violão.
- 52) Jornais para Tchebutíkin.
- 53) Na antessala, duas velas, fósforos.
- 54) Na antessala capotes militares: de Fedótik, Soliôni, Rodê, Tuzembakh (até a subida da cortina).
- 55) No capote militar de Fedótik um pacote. Nele, há 6 lápis de cor, um canivete muito pequeno e bonitinho numa caixinha, 3 canivetes grandes (um com esgaravador de ouvido, tesoura e cortador de unhas).
- 56) Cartas de baralho.
- 57) Som de ferrolho.

- 58) Som da chave abrindo uma porta com corrente.
- 59) O bater da porta.
- 60) Bandeja, sobre ela: xícaras, copo de chá e biscoitos.
- 61) Carta no envelope (Anfissa dá a Verchínin).
- 62) Campainha na antessala.
- 63) Garrafa de conhaque.
- 64) 2 cálices. }no aparador.
- 65) Candeeiros acesos sobre o piano e sobre a mesa.
- 66) 2 Capas para violão (sobre o piano).
- 67) 2 Violões.
- 68) Guizos para algumas troicas.

Início do 2º ato

Está escuro na sala de visitas, a pêtchka se extingue. Apenas um feixe de luz se estende da abertura da porta do quarto de Andrei. Por este feixe de luz passa, de quando em quando, a sombra de Andrei, que vaga em seu quarto, relembrando a palestra. Ouvem-se seus passos e sua conversa monótona à meia voz; ele, de vez em quando, dá umas tossidinhas, suspiros, assoadas de nariz; ouve-se também o arrastar de uma cadeira. Tudo cessa, ele para perto da mesa e folheia os cadernos (barulho das folhas). Pode ser que o som faça alusão a lágrimas – e, novamente, assoadas de nariz, passos, murmúrio à meia voz e sua sombra em cena.

Na sala de jantar um candeeiro pronto para se extinguir (pendurado por sobre a mesa), ora cresce, ora se apaga novamente; da lâmpada da antessala, reflexos de luz (através da janela da antessala) pelo chão. Na sala de jantar, um feixe de luz vindo da porta do corredor que está entreaberta.

Há uma iluminação vinda dos lampiões da cidade (painel), na janela da sala de jantar.

Na antessala arde uma pálida lâmpada de lata, a pêtchka de ferro está acesa. Ferapont está sentado esperando na antessala. Ele pegou no sono, dá umas roncadelas, desperta, dá uma tossidinha, muda de lugar para se acomodar e cai no sono novamente.

O *erker* está preparado para o inverno. O vidro foi coberto de gelo, há neve. O telhado está coberto de neve. Por dentro, o *erker* está fechado com contraventos. O lado da sala de visitas está fechado por uma tapadeira forrada com feltro. Foram colocados bancos e mesas dentro do *erker* e cobertos, um a um, com capas. Através dos vidros do *erker* cintila um pálido lampião, lá em baixo, no jardim. Vê-se a neve no telhado contíguo à antessala. Vê-se que neva do lado de fora, há nevasca. Afastaram o piano e ele está atravancando o *erker*. A mobília do cômodo foi simplificada de acordo com o gosto de Natacha.

No sofá estão espalhados: uma manta de bebê, 2 fraldas, um pequeno travesseiro (de criança), um cueiro e uma cesta com coisas de criança.

Na mesa próxima ao divã há brinquedos: um pequeno realejo (de som agudo) e um arlequim batedor de pratos. No chão, próximo ao piano, um tapete não muito grande e, sobre ele, duas almofadas (uma da cama turca, redonda e a outra, quadrada, do sofá), um pião, brinquedo de empurrar, sanfona de criança, 4-5 brinquedos para crianças de sete-oito meses. O xale de lã esquecido pela babá, uma cesta para guardar brinquedos. Perto do tapete, um carrinho de bebê.

Sobre o piano há pedaços de tecido para serem cortados em toalhas, algumas toalhas já cortadas estão espalhadas no chão; tesoura – sobre o piano.

Mesa posta para o chá na sala de visitas, mas sem o samovár. Sobre a mesa próxima ao sofá há um candeeiro, 2 cinzeiros, fósforos, 2 álbuns, duas velas e uma toalha de mesa (bonita).

Na estante – partituras. Na antessala estão pendurados os casacos de peles (incluindo o casaco de peles de Andrei e o capote militar de Soliôni).

Sons. 1) Batida dos pêndulos do relógio (na antessala e sala de jantar) em diversos tons. 2) Badaladas do relógio do 1º ato. 3) Bramido no cano da pêtchka. 4) Vento (não cortante) e nevasca no vidro. 4) Sons de sanfona vindos do lado de fora, perto do portão. 5) Uma troica com gritos de bêbados passa correndo na rua. 6) Ao longe canção bêbada de farristas que passam.

Início do Ato

Longa pausa para o estado de ânimo²⁵ e os sons.

Andrei anda, fala à meia-voz, senta-se e folheia. Anfissa, com o xale nas costas, arrastando

²⁵ Conceito basilar para o trabalho de atores no Teatro de Arte de Moscou – em russo, *nastroiênie*.

os sapatos do corredor até a sala de jantar, leva para o quarto de Andrei uma bandeja com uma jarra de kvas²⁶ com um copo e, nas mãos, uma vela. Entra no quarto de Andrei – ouvem-se trechos da conversa. Anfissa mudou – está pálida, fechou-se. Anfissa sai do quarto depressa, põe a vela sobre o piano, tenta guardar os brinquedos, ajoelha-se, demonstra cansaço, esgotamento. Enquanto isso, jogo cênico com Ferapont.

Barulho de passos atrás do palco – é Natacha que vai arrastando os sapatos, com uma vela. Anfissa, assustada, começa a recolher os brinquedos. Natacha entra na sala de jantar e, lá, apaga o candeeiro que está piscando. Vai até o piano, encontra um brinquedo, coloca-o na cesta que Anfissa está juntando, pega do chão um travesseiro e o leva ao sofá. Lá, vê as fraldas esquecidas e começa a arrumá-las. Ela põe sua vela sobre a mesa.

²⁶ Bebida russa típica – é escura, amarga e não alcoólica.

NB Com o início do ato, até a entrada de Ferapont há nevasca, uivo na pêchka (preencher as pausas) e, ao longe uma sanfona, perto do portão.

Segundo ato

O mesmo cenário do primeiro ato. Oito horas da noite. É quase possível ouvir que, fora de cena, na rua, alguém toca sanfona. Não há luz. Entra Natália Ivánovna com uma vela; está de roupão. Ela caminha e para em frente a uma porta, atrás da qual está Andrei.

Natacha – O que está fazendo, Andriucha? Nº 1
Está lendo? Não é nada, eu só... Nº 2 Leia. (*Vai, abre outra porta e espia. Depois fecha.*) [ver se não ficou nenhuma vela acesa...] Nº 3

Andrei (*entra com um livro na mão.*) – O que é, Natacha? Nº 4

Nº 5 {Natacha – Estou vendo se não há velas... É Máslienitsa²⁷, a criadagem está fora de si, é preciso ficar de olho para que nada aconteça. Ontem à

²⁷ Máslienitsa é uma festa eslava tradicional em comemoração ao final do inverno e chegada da primavera. Geralmente faz bastante frio e as pessoas saem às ruas mascaradas e fantasiadas. As comidas típicas são aquelas feitas com manteiga (em russo *máslo*).

Nº 1 Exclamação lacônica de Andrei. Natacha de aproxima e, arrumando as fraldas, olha para a porta.

Nº 2 Exclamação lacônica de Andrei, uma cadeira se desloca em seu quarto.

Nº 3 Pausa. Neste momento, Anfissa sai levando a cesta com os brinquedos e o xale da babá. No caminho coloca um travesseiro sobre a cama turca. Depois, Natacha vai até e a vela que Anfissa esqueceu sobre o piano e a apaga. Andrei sai com as palestras nas mãos. Está usando uma camisa macia, mas de gravata e paletó (costurado por um alfaiate de província).

Nº 4 Na porta.

Nº 5 Enfiando os pés no tapete debaixo do piano.

Nº 6 Vai para o quarto e lá, evidentemente, olha as horas e depois volta.

Nº 7 Pausa. Natacha vai até a pêtchka para sondá-la – vê se está suficientemente quente, entreabre a porta, olha para o fogo. Depois, do outro lado da pêtchka, abre a chaminé (barulho da tampa de ferro).

meia-noite eu passei pela sala de jantar e havia uma vela acesa. Não consegui descobrir quem foi que acendeu. (*Apoia a vela.*) Que horas são?}Nº 5

Andrei (*vendo as horas.*) – Nº 6 Oito e quinze. Nº 7

Nº 8{Natacha – Olga e Irina não chegaram até agora. Sempre trabalhando, coitadinhas. Olga no conselho pedagógico. Irina no telégrafo...}Nº 8 (*Suspira.*) Nº 9 Hoje de manhã eu falei para sua irmã “cuide-se, Irina, estou dizendo, querida”. Mas ela não me ouve. Nº 10 Você disse oito e quinze? Nº 11 Nº 12{Receio que o nosso Bóbik não esteja bem. Por que ele está tão frio? Ontem estava pelando de febre e hoje está tão frio... Tenho tanto medo...!}Nº 12

Andrei – Nº 13 Não é nada, Natacha, o menino está bem. Nº 14

Nº 16{Natacha – Mas, em todo o caso, é melhor continuar a dieta... Tenho medo... Nº 15 E disseram que hoje, às dez horas os mascarados virão aqui.

Nº 8 Sonda a pêchka.

Nº 9 Abre a portinhola da pêchka, faz barulho.

Nº 10 Fecha a chaminé da pêchka.

Nº 11 Suspiro.

Nº 12 Limpa as mãos sujas de fuligem.

Nº 13 Como se despertasse do estado de contemplação. Vai e senta no sofá.

Nº 14 Andrei lê as palestras.

Nº 15 Oferece uma cadeira e abre o respiradouro.

Nº 16 Ao mesmo tempo.

Nº 17 Sem compreender imediatamente, desenterrando-se da leitura.

Nº 18 Boceja, recosta-se, se espreguiça.

Seria melhor que eles não viessem, Andriucha.}Nº

16

Andrei – Nº 17 É mesmo? Não sei, eles foram convidados. Nº 18

Nº 19{Natacha – Hoje de manhã o menininho acordou, me olhou e, de repente, sorriu. Quer dizer que me reconheceu. “Bóbik, eu digo, olá! Olá, querido!” E ele sorri. Nº 21 As crianças entendem, entendem perfeitamente. Nº 22 Então, Andrei, eu vou falar para que não recebam os mascarados.}Nº

19

Nº 19 Indo até o sofá, onde deixou as fraldas de criança.

Nº 20 Como falam com criança.

Nº 21 Ri ela mesma.

Nº 22 Pausa. Toca a testa de Andrei para medir a temperatura e compara com a sua pousando a mão sobre a própria testa. Pega as fraldas e outros pertences da criança, caminha, para, pergunta e leva a vela.

Anfissa leva o kvas, volta para recolher os brinquedos (1). Entrada de Natacha (2). Ela apaga o candeeiro (3). Atira os brinquedos na cesta, vai até a mesa. Coloca a vela e põe a almofada no sofá, empilha as fraldas (4). Anfissa põe o rolo na cama turca e sai (5).

Nº 23{Andrei –Mas isso é com as irmãs. **Nº 24** Elas
são as donas aqui.}**Nº 23**

Acima: Natacha se aproxima da porta de Andrei, vai até a pêchka (jogo cênico com a pêchka) (1). Andrei sai e se senta no sofá (2).

Abaixo: Natacha vai até Andrei e mede a temperatura (3).
Leva as fraldas, coloca-as no carrinho. Leva a vela.

Nº 23 Natacha aguarda a resposta no meio do caminho.

Nº 24 Bocejando, ainda na mesma pose em que congelara.

Nº 25{Natacha – Elas também. Eu vou falar com elas. Elas são boazinhas... Nº 26 (*Vai.*) Para o jantar eu mandei fazer coalhada. ↑ Nº 27 O doutor disse que você deve comer apenas coalhada, senão não emagrace.}Nº 25 (*Para.*) Nº 28 Bóbik está gelado. Receio que talvez ele passe frio em seu quarto. É preciso, pelo menos até esquentar, mudá-lo para outro quarto. Nº 29 Nº 30{O quarto de Irina, por exemplo, é ideal para uma criança: é seco e tem sol o dia todo. É preciso falar com ela, por enquanto ela pode ficar com a Olga. ↑ Ela fica fora de casa o dia todo, só pernoita... (*Pausa.*) Por que você está calado, Andriucha?}Nº 30

Andrei – Nº 31 É que eu estava pensando... e não há o que dizer.

Natacha – Nº 32 Sim... Nº 33 Eu queria lhe dizer uma coisa... Ah, sim... Chegou Ferapont, do Conselho Municipal, perguntou por você.

Andrei (*boceja.*) – Chame-o.

Nº 25 Ao trabalho.

Nº 26 Pausa.

Nº 27 Vai e põe as fraldas no carrinho de bebê.

Nº 28 Pausa. Leva o carrinho, detém-se.

Nº 29 Pausa. Deixa o carrinho, aproxima-se.

Nº 30 Muito suavemente, com simplicidade.

Nº 31 Como se despertasse, até o momento esteve sentado, imóvel, com as mãos na cabeça.

Nº 32 Tristemente.

Nº 33 Pausa. Vai andando, leva o carrinho de bebê e para.

Natacha sai. Andrei, inclinando-se para a vela esquecida por ela, lê o livro. Entra Ferapont; usa um sobretudo velho, puído com a gola levantada e as orelhas atadas. Nº 34

Nº 34 Pausa. Natacha deixa o carrinho e vai à antessala, onde está roncando Ferapont. Ela o acorda – este muge, depois abre os olhos e meio dormindo, meio acordado, ruma a saliva, olhando-a com assombro. Finalmente entende e salta rapidamente. Ouve-se a conversa entre Natacha e Ferapont. Este esfrega os olhos, vai à sala de visitas, mas lá está escuro, já que Natacha levou consigo a vela. Quando Ferapont sai, Natacha sobe na cadeira e apaga o candeeiro dali. Ferapont entra na sala de visitas, ninguém vê, pisoteia no mesmo lugar, com sono, sem saber para onde ir.

1 – Hat[acha] 2 – F[erapont]

Natacha traz a cesta, para e se aproxima de Andrei. Vira-se, levando a cesta, para e se aproxima da antessala. Lá faz a cena com Ferapont, apaga a

Andrei – Olá, meu querido. **Nº 35** O que me diz?

Ferapont – **Nº 36** O presidente mandou o livro e um papel que... veja... (*Dá o livro e o envelope.*) **Nº 37**

Nº 38{Andrei – **Nº 39** Obrigado. **Nº 40** Muito bem. Mas porque não veio mais cedo? Já são nove horas.

lâmpada e sai pela sala de jantar. Ferapont entra na sala de visitas, se aproxima de Andrei. Andrei acende a vela.

Nº 35 Pausa. Ferapont procura Andrei com a voz, tentando se aproximar com cuidado, escuridão.

Nº 36 Enquanto penetra na escuridão. Na antessala apaga-se a luz.

Nº 37 Pausa. Andrei acende a vela. Ferapont se aproxima, entrega o livro, procura a página onde assinar. Andrei rasga a capa do livro, examina.

Natacha apaga a luz na antessala, sai, pega a carruagem e a leva embora para o quarto de criança.

NB Com a saída de Ferapont a nevasca e os uivos na pêtchka cessam temporariamente.

NB Durante toda a cena há uma sanfona ao longe. Preencher as pausas.

Nº 38 Passagem de dois bêbados pela rua. Ouvem-se suas canções e suas vozes.

Nº 39 Enquanto acende.

Nº 40 Olha o livro.

Ferapont – O quê? N° 41

Andrei (*mais alto.*) – N° 42 Estou dizendo que chegou tarde, já são nove horas.}N° 38

N° 43{Ferapont – Pois exatamente. N° 44 Eu cheguei aqui, ainda estava claro, mas não me deixaram entrar. Disseram que o patrão estava ocupado. Pois bem, se está ocupado, está ocupado. Eu não tenho pressa. N° 45 (*Pensando que Andrei perguntou alguma coisa.*) O quê?}N° 43

Nº 41 NB Depois disso Ferapont, quando pergunta “o quê?”, tem o hábito de levantar o lenço das orelhas que estão amarradas; ouvindo, ele amarra as orelhas novamente com o lenço, até a próxima exclamação.

Nº 42 Mais alto. Ferapont vira o lenço atado atrás das orelhas.

Nº 43 Meio dormindo, cutuca o livro com os dedos, funga, lambe os dedos, enxuga o nariz com a mão; não encontra, de forma alguma, as páginas onde se deve assinar, já que dormira muito.

Nº 44 Tapa de novo as orelhas.

Nº 45 Entrega o livro. Andrei lê. Ficam imóveis.

Pausa.

Nº 47{Andrei – Nada. [(*Examinando o livro.*)] Nº 46 Amanhã é sexta-feira, não há expediente, mas, de qualquer modo, eu irei... vou me ocupar. Em casa tenho tédio. (*Pausa.*) Nº 48 Avozinho querido, como a vida muda estranhamente, como engana! Nº 49{Nº 50 Hoje, por tédio, por não fazer nada, eu peguei este livro aqui, as velhas conferências da universidade e comecei a rir. Deus do céu, eu sou secretário do Conselho Municipal, desse Conselho, onde Protopópov é o presidente e eu secretário, e o máximo que eu posso almejar é ser um membro do Conselho Municipal. Nº 51 E serei membro do Conselho Municipal daqui, eu, que sonho a cada noite que sou professor da universidade de Moscou, um célebre erudito, orgulho da terra russa! Nº 52}Nº 49

Nº 46 Pausa. Andrei vai até seu quarto, com a vela; está escuro. Ferapont, na escuridão, boceja. Andrei volta com a tinta e a pena. Está bem iluminado.

1-Ferapont.

Andrei traz a pena e a tinta (2).

Nº 47 Enquanto assina o livro.

Nº 48 Pausa. Assopra e espera até que seque. Pensa um pouco, põe as mãos sobre a mesa e a cabeça nas mãos.

NB Andrei é como as irmãs – chorão.

Nº 49 Ferapont não ouve nada. As orelhas estão atadas.

Nº 50 Pausa. Ferapont enxuga o nariz.

Nº 51 Ferapont boceja.

Nº 52 Movimento de Andrei, ele se recostou.

Ferapont – Nº 53 Não posso saber... Nº 54 Ouço mal.

Andrei – Nº 55 Se você ouvisse tanto quanto observa é possível que eu não falasse com você. Nº 56 Preciso falar com alguém, mas minha esposa não me entende, das irmãs eu tenho medo, temo que me façam passar por ridículo, que me condenem. Nº 57 Eu não bebo, não gosto de tabernas, mas com que prazer eu me sentaria agora no Téstov, em Moscou, ou no Grande de Moscou, meu caro! Nº 58

Ferapont – Nº 59 E em Moscou, o empreiteiro contou agora há pouco, no Conselho, uns comerciantes estavam comendo bliní²⁸ e um deles que comeu quarenta, parece que morreu. Nº 60 Quarenta ou cinquenta. Não lembro.

Andrei – Se você se senta em uma enorme sala de restaurante, em Moscou, ninguém o conhece e,

²⁸ Espécie de panqueca, servida com algum molho, doce ou salgado, muito típica da culinária Rússia. É a comida tradicional do período de Máslienitsa (ver nota 27).

Nº 53 Entende o que ele diz pelos gestos de Andrei.

Nº 54 Tira o lenço das orelhas.

Nº 55 Mais alto.

Nº 56 Ferapont faz um aceno afirmativamente.

Fecha as orelhas e se aquieta.

Nº 57 Entende o que Andrei fala, tira o lenço, escuta.

Nº 58 Andrei faz um barulho brincando, pensativamente, de passar a roseta na vela.

Nº 59 Abrindo as orelhas, seriamente, após a pausa.

Nº 60 Enrola as orelhas. Pausa. Acrescenta titubeando.

Nº 61 Pausa. Ferapont cochila em pé, deixa cair o chapéu, apanha-o, fica em pé e pergunta.

Nº 62 Pausa. Esfrega o nariz.

Nº 63 Descobrindo as orelhas.

mesmo assim, você não se sente um estranho. Mas aqui, você conhece todo o mundo e todo o mundo o conhece e você é um estranho, estranho... Estranho e solitário. **Nº 61**

Nº 63{Ferapont – O quê? (*Pausa.*) **Nº 62** E o empreiteiro ainda contou – pode ser que estivesse mentindo - que, em Moscou, estenderam uma corda passando por toda a cidade.}**Nº 63**

Andrei – Para quê?

Ferapont – Não posso saber. **Nº 64** Foi o empreiteiro quem disse.

Andrei – Que disparate. [*Lendo o livro.*] **Nº 65** Já esteve alguma vez em Moscou? **Nº 66**

Ferapont (*após uma pausa*). Não. Deus não quis. (*Pausa.*) **Nº 67** Posso ir?

Nº 68

Nº 71{Andrei – **Nº 69** Pode ir. Vá em paz. (*Ferapont sai.*) **Nº 70** Vá em paz. Volte amanhã de

Nº 64 Enrola as orelhas, pensando. Pausa.

Nº 65 Alto.

Nº 66 Entregando o livro de recados. Ferapont descobre as orelhas. Andrei repete. Repetir 2 vezes.

Nº 67 Enrola as orelhas. Boceja, pisoteia. Andrei folheia as palestras.

Nº 68 Pausa. Ao longe, na rua, tinem os guizos, a troica avança, ouvem-se os gritos do cocheiro e vozes de bêbados.

Pode ser que sejam os mascarados ou Protopópov.

Nº 69 Lendo distraidamente, não vê Ferapont.

Nº 70 Ferapont sai devagar para a antessala.

manhã para pegar os papéis. Olha... [(*Lendo.*)] N° 72 Entendo tudo, não me esqueci nada. Tenho uma memória enorme; na minha lembrança, há muito tempo alguém estendeu algo através de Moscou, como a sua corda... N° 73 através de toda a Rússia. N° 74 Vá. (*Pausa.*) Já foi. (*Campainha.*)}N° 71 N° 75 Sim, é isso mesmo...²⁹ N° 76 (*Espreguiça-se e dirige-se, sem pressa, ao seu quarto.*)³⁰

²⁹ O trecho entre “Volte amanhã para pegar os papéis” e “(...) através de toda a Rússia” não constam da versão definitiva, publicada por Tchékhov, de *As três irmãs*.

³⁰ Trecho original no texto de Andrei que antecede a entrada de Macha e Verchínin, cortado no exemplar do diretor: ‘Eu acho que não há nada que dê mais prazer e mais gosto do que a palavra... (*Campainha.*) Sim, é isso mesmo... Em outros tempos sonhei com uma palavra ... Sim... (*Espreguiça-se.*) E ela era possível... (*dirige-se, sem pressa, ao seu quarto*). Correção do autor, daqui em diante não haverá mais comentários sobre isso N. da E.

Nº 71 Está absorvido com a leitura e não repara na saída de Ferapont.

Nº 72 Pausa. Folheia.

Nº 73 Pausa.

Nº 74 Interrompe a leitura, dando uma olhada em Ferapont (ele já saiu).

Nº 75 Campainha. Passagem da arrumadeira sonolenta em cima. Ela está de xale, congelada, caminha preguiçosamente.

Nº 76 Levanta, se espreguiça, boceja – vai para seu quarto preguiçosamente, levando a vela consigo.

NB Na saída de Andrei a sanfona para.

1-F[erapont]. 2-[A]ndrei. 3-Arrumadeira.

[A babá canta dos bastidores, ninando a criança.]
Entram Macha e Verchínin. Enquanto eles
conversam, a arrumadeira acende a lamparina e as
velas na sala de jantar. Nº 77

Nº 77 Campainha. Está escuro. Pausa. Ouve-se abrirem a porta, as vozes de Verchínin e Macha, passos. Anfissa e a babá corpulenta aparecem com duas velas. A babá muito brava, mas em voz baixa, passa uma descompostura em Anfissa; esta apenas suspira. A babá está trazendo uma jarra com leite, tira do aparador o fogareiro e uma panelinha, serve o leite e acende o fogareiro, sempre resmungando. Obriga Anfissa a esperar ferver. Ela cumpre. A babá sai levando a vela.

Nº 78 {Macha - Não sei.³¹ É claro, o hábito vale muito. Depois da morte do papai, por exemplo, nós não conseguíamos nos acostumar com o fato de que não tínhamos mais ordenanças.}**Nº 78 Nº 79** Mas, apesar do hábito, me parece que falo simplesmente pelo senso de justiça. Pode ser que em outros lugares não seja assim, mas aqui as pessoas mais honradas, mais nobres e educadas são os militares.
Nº 80

Verchínin – Preciso beber alguma coisa. Eu tomaria um chá. **Nº 81**

³¹ Na versão final do texto há uma pausa após esta fala e a repetição da mesma.

Nº 78 À porta, enquanto Verchínin tira seu capote militar, Macha tira o chapéu, coloca-o sobre o piano e recompõe o penteado.

Luz – 2 velas na sala de jantar.

NB Durante as cenas seguintes, de vez em quando, um leve movimento de Anfissa e sua tosse seca de velha. Algumas vezes, um suspiro profundo.

Nº 79 A arrumadeira sonolenta, voltando da antessala para a sala de jantar, sobe na cadeira, retira o candeeiro e leva-o para pôr combustível.

Nº 80 Macha avança e se senta no sofá.

Nº 81 Espiando a sala de jantar.

Macha (*Olhando as horas.*) – Logo vão servi-lo. Nº 82 Quando me casaram eu tinha Nº 83{dezoito anos e temia meu marido porque ele era professor e eu, então acabara de terminar o curso. ↑ Então ele me parecia espantosamente erudito, inteligente e importante. Mas agora já não é assim, ↑ infelizmente.}Nº 83

Nº 82 Pausa. Verchínin se aquece perto da pêchka. Macha acende um fósforo, depois o apaga e se acomoda no sofá, cruzando os braços na cintura, (pode ser) agasalhando-se no xale. Ao longe, embalam uma criança. Tosses e suspiro de Anfissa. NB Com a entrada de Macha e Verchínin – nevasca e uivo na pêchka (até a entrada de Tuzembakh).

1-M[acha]. 2-V[erchínin]. 3-A[nfissa].

Nº 83 Macha se senta (assim também será nas cenas subsequentes), recosta-se no sofá, atirando a cabeça para trás com os olhos fechados.

Verchínin – É. Nº 84

Macha – Não estou falando sobre o meu marido, já me habituei a ele, mas entre os civis, em geral, há muitas pessoas grosseiras, pouco gentis, mal-educadas. ↑ Eu fico aflita, fico injuriada com a grosseria, eu sofro quando vejo uma pessoa que não seja suficientemente fina, suficientemente dócil, amável. Quando me ocorre estar entre os professores, colegas de meu marido, eu realmente sofro. ↑ Nº 85

Aconselho à Olga Leonárdovna que feche os olhos – e já-já surge o tom verdadeiro.

NB Durante essa cena, no quarto de Andrei - o folhear das palestras, tossidas.

NB Nos ensaios, executar todos os barulhos.

Nº 84 Pausa. Sob o sofá o rato escarafuncha. Macha bate a mão pelo sofá e faz “psh” para enxotá-lo.

(Como fazer esse ruído do rato? Pegar um punhado de palitos de penas de ganso e praticar com eles).

Verchínin se afasta da pêtchka, esfrega o pé no chão e senta-se na cadeira perto de Macha.

Verchínin troca de lugar, da janela para a poltrona com Macha (1).

2-M[acha].

Nº 85 Rato – mesmo jogo, enxotam-no.

Verchínin – A mim me parece que dá no mesmo. Dá tudo no mesmo. Tanto os militares, quantos os civis são igualmente desinteressantes. Pelos menos nessa cidade. Tanto faz! Se ouvir um intelectual local, seja civil ou militar, dirá que está cansado da esposa, está cansado da casa, cansado da propriedade, cansado dos cavalos. É próprio do homem russo o pensamento elevar-se ao mais alto grau, mas por que na vida ele alcança tão pouco? Por quê?

Macha – Por quê?

Nº 86{Verchínin – Por quê? Por que ele está cansado das crianças, da esposa? E por que a esposa e as crianças estão cansadas dele?

Macha – Hoje você não está de bom humor.

Verchínin – Pode ser. Hoje não almocei. Não comi nada desde a manhã. Nº 87 Minha filha está meio doente e quando minhas filhas ficam doentes eu fico alarmado, minha consciência é atormentada por elas terem uma mãe como essa. Nº 88 Oh, se a

Nº 86 Violino. Luz na sala da jantar.

Nº 87 Rato – mesmo jogo. Andrei afasta a cadeira violentamente. Suspira, caminha e começa uma terrível e lamentosa melodia no violino. Verchínin, durante a pausa, troca de lugar para ficar mais perto de Macha. A arrumadeira traz o candeeiro aceso para a sala de jantar e sai. Na sala de jantar há luz.

Verchínin se afasta da pêtchka e muda para a poltrona perto de Macha.

Nº 88 Barulho da pêtchka

senhora a visse hoje. É um zero à esquerda. Começamos a nos insultar às 6³² da manhã e às 9³³ eu abati a porta e saí. (*Pausa.*) N° 89 Eu nunca falo sobre isso e só com a senhora me lamento. (*Beija-lhe a mão.*) Não se zangue comigo. Além da senhora não tenho mais ninguém, ninguém. (*Pausa.*) N° 90}N° 86

Macha – Esse barulho na pêchka. ↑ Um pouco antes da morte de nosso pai houve um uivo na chaminé. Exatamente como esse.

Verchínin - É supersticiosa?

N° 91{Macha – Sim.

Verchínin – Isso é estranho. N° 92 (*Beija-lhe a mão.*) A senhora é magnífica, uma mulher admirável. N° 93 Magnífica, admirável! Está escuro aqui, mas eu vejo um brilho em seus olhos...

³² Em algarismo arábico na edição russa do exemplar de Stanislávski.

³³ Idem.

Nº 89 Barulho da pêchka.

Nº 90 Pausa. Barulho forte na pêchka. O violino para.

Nº 91 Serra.

Nº 92 Pausa. Anfissa sai e leva leite fervido ou xarope. Na porta do corredor, deixa cair o copo e quebra - gritou e saiu. No quarto de Andrei (a porta está fechada) ouve-se o barulho da serra; ele serra ou lima alguma coisa. Ele está lá por tédio, escondido, devaneia, começa a fazer uma ou outra coisa, mas nada dá certo.

Nº 93 Som de beijo.

Macha [(*senta-se em outra cadeira*)]. Nº 94 – Aqui está mais claro.

Nº 95{Verchínin (*À meia voz.*) – Eu amo, amo, amo... Amo seus olhos, seus movimentos que me fazem sonhar. Magnífica, mulher admirável!

Macha (*baixo, rindo.*) – Nº 96 Quando o senhor fala assim comigo, rio, não sei por que, mesmo sentindo medo. Não repita, estou pedindo... (*À meia voz.*) Pensando bem, tanto faz, repita... (*Cobre o rosto com as mãos.*)}Nº 95 Tanto faz. Nº 97 Estão vindo para cá, fale alguma outra coisa...

Nº 94 Macha se afasta para longe, no sofá.

Nº 95 Aproximando-se dela, ouve-se um beijo na escuridão.

Nº 96 Risada.

Nº 97 Pausa. Ouvem-se as vozes de Irina e de Tuzembakh e o barulho do vidro que está sendo varrido. Verchínin mudou-se para o lugar anterior.

Irina e Tuzembakh entram pelo salão.

Nº 98{Tuzembakh – Eu tenho um sobrenome triplo. Chamo-me Tuzembakh-Krone-Altchauer, mas sou russo, ortodoxo como você. De alemão me sobrou pouco, a não ser a paciência e a obstinação com as quais a aborreço. E a acompanhamento todas as noites.

Irina – Como estou cansada. **Nº 99**

Tuzembakh – E eu irei ao telégrafo todas as noites para acompanhá-la até em casa. Vou fazer isso por dez-vinte anos, enquanto a senhora não me tocar para longe.}**Nº 98 Nº 100** (*Vendo Macha e Verchínin, alegre.*) São vocês, olá! **Nº 101**

Nº 98 Na sala de jantar. Eles saem da antessala³⁴ e param em frente ao carrinho de chá, beliscando um pão. Tuzembakh se levanta, apoia as mãos sobre a mesa, inclinando-se sobre Irina.

Nº 99 Senta-se; Tuzembakh se levanta.

Nº 100 Macha risca um fósforo e acende a vela, Verchínin acende outra – chamam a atenção de todos para si.

Nº 101 Entram, cumprimentam.

1-I[rina]. 2-T[uzembakh]. 3-V[erchínin]. 4-M[acha]. 5-A[nfissa]. Entram Irina e Tuzembakh. Mudou de lugar.

³⁴ Stanislávski sempre escreve sala de jantar . N. da E.

Nº 102{Irina – Finalmente estou em casa. (*À Macha.*) Há pouco, chegou uma dama para telegrafar ao irmão, em Sarátov, para dizer que seu filho morreu, só que não se lembrava do endereço. Remeti apenas a Sarátov. Estava chorando. E eu, sem nenhuma razão, disse-lhe um desaforo. Eu disse: não tenho tempo. Que estupidez. Nº 103 Hoje virão os mascarados?}Nº 102}Nº 91

Macha – Sim. Nº 104

Irina (*senta-se na poltrona.*) – Nº 105 Vou descansar... Estou cansada.

Tuzembakh (*com um sorriso.*) – Quando você chega do trabalho parece tão pequena, tão coitadinha... *Pausa.* Nº 106

Irina – Cansei. Não, eu não gosto do telégrafo, não gosto. ↑

Macha – Você emagreceu (*assobia*), ficou mais jovem e está parecendo um menino.

Tuzembakh – É por causa do penteado.

Nº 102 Enquanto se cumprimentam, sentam-se. Primeiro entra Tuzembakh e cumprimenta Macha; atrás dele, Irina cumprimenta Verchínin e beija Macha. Verchínin beija a mão de Irina e Tuzembakh - a de Macha. Irina arrasta-se de cansaço (ela tem um corte de cabelo de menino).

Nº 103 Curvou-se para Macha, deitou-se sobre seu ombro e cobriu-se com o xale. Macha está sentada como antes, com a cabeça tombada e balançando as pernas.

Nº 104 O serrote para.

Nº 105 Deita-se sobre o ombro de Macha.

Nº 106 Pausa. Rato. Macha deu umas batidinhas pelo sofá. Irina se levanta rapidamente e recolhe as pernas sobre o sofá.

Irina – **Nº 107** Preciso procurar outro emprego, esse não é para mim. Aquilo que eu queria, o que eu sonhava, não existe nele. É um trabalho sem poesia, sem ideias... **Nº 108**

Batida no chão. **Nº 109**

O doutor está batendo. (*A Tuzembakh.*) Querido, bata de volta... Eu não posso... estou cansada...

Tuzembakh bate. **Nº 110**

Nº 112{Logo, logo virá. **Nº 111** Precisamos tomar alguma providência. Ontem o doutor e o nosso Andrei estiveram no clube e perderam novamente. Dizem que Andrei perdeu 200³⁵ rublos.}**Nº 112**

Nº 113{Macha (*com indiferença.*) – O que se há de fazer agora? **Nº 114**

³⁵ Em algarismos arábicos na edição russa do exemplar de Stanislávski.

Nº 107 Pausa.

Nº 108 Pausa. Rato. Verchínin pega o brinquedo que estava sobre a mesa – Petruchka³⁶ com pratos – faz barulho com ele. Depois, ele mantém esse brinquedo na mão e, de vez em quando, faz barulho com ele.

Nº 109 Batida no chá, após a pausa.

Nº 110 Pausa. Tuzembakh levanta e bate.

Nº 111 Passos e tossidinhas de Andrei no quarto ao lado.

Nº 112 As irmãs estão paralizadas – debaixo do mesmo xale. Verchínin e Tuzembakh fumam.

Nº 113 No quarto de Andrei, passos, tossidinhas, ruído das páginas.

Nº 114 Verchínin faz barulho com o Petruchka, ele bate os pratos. É preciso que o público enxergue o Petruchka, senão não entenderá de onde vem o som.

³⁶ Petruchka é um dos peronagens do tradicional teatro popular russo, do teatro de bonecos de feira. Trata-se de um fantoche, é o palhaço russo. Geralmente usa camisa e gorro vermelhos.

Irina – Perdeu há duas semanas, perdeu em dezembro... Antes perdesse tudo, quem sabe assim fossemos embora dessa cidade. Nº 115 Meu Deus, senhores, todas as noites sonho com Moscou, estou enlouquecendo. (Ri.) Vamos nos mudar para lá em junho, mas até junho faltam ainda... Nº 116 fevereiro, março, abril, maio... quase meio ano! Nº 117

Macha – É preciso apenas que Natacha não saiba nada sobre a perda de Andrei.

Irina – Acho que, para ela, tanto faz. Nº 118

Tchebutíkin, que acaba de sair da cama, entra pelo salão e se põe a pentear a barba. Em seguida, senta-se à mesa e tira do bolso um jornal.

Nº 119{Macha – Pronto, chegou. Nº 120 Ele pagou pelo apartamento?

Nº 115 A arrumadeira metida em um xale, sobe sonolenta, atravessando desde o corredor, se detém perto da mesa até a entrada de Tchebutíkin.

Nº 116 Conta com os dedos.

Nº 117 Barulho do Petruchka.

Nº 118 Verchínin levanta e passa para a cama turca.

Nº 119 Baixo, para que ele não ouça.

Tchebutíkin senta-se com ar importante. Penteia a barba. Amarfanha o jornal.

Nº 120 Conversa de Tchebutíkin com a arrumadeira.

Irina (*ri.*) – Não... há oito meses – nenhum copeque³⁷!³⁸

Macha (*ri.*) – E com que importância está sentado ali!}Nº 119

Todos riem; pausa. Nº 121

Irina (*à Verchínin.*) – Por que está calado, Aleksandr Ignátievitch?

Verchínin – Não sei. Quero chá. Minha vida por um copo de chá! Não comi nada desde manhã... Nº 122

Tchebutíkin – Irina Serguêievna! Nº 123

Irina – Nº 124 O que quer?

Tchebutíkin – Passe para cá. Venez ici.³⁹

Irina senta-se perto dele. Nº 125

Sem a senhora eu não posso.

³⁷ Copeque é a moeda equivalente a um centésimo do rublo.

³⁸ Na publicação oficial do texto de Tchekhov incluiu-se aqui a fala “certamente se esqueceu”.

³⁹ Em francês no original: venha aqui.

Nº 121 Riso. Pausa, vê-se a brasa da papiróssa de Verchínin.

Nº 122 A arrumadeira sai para cima.

Verchínin senta-se em outro lugar (1). Tchebutíkin entra, belisca o pão, conversa com a arrumadeira (2). A arrumadeira sai (3).

Nº 123 Da sala de jantar, olhando por cima do pincez-nez, amarfanhar do jornal.

Nº 124 Alto.

Nº 125 Irina soergue-se com indolência.

Nº 126 Irina vai e, depois, abre o jogo de paciência. Tuzembakh encontrou o pequeno orgãozinho e toca. Pausa. Conversa de Irina e Tchebutíkin na sala de jantar.

[*Irina abre a paciência.*] **Nº 126**

Verchínin – **Nº 127** Pois bem.⁴⁰ Vamos filosofar.

Verchínin – Sobre o quê? **Nº 129** Vamos sonhar, por exemplo, com a vida que virá depois de nós, daqui a duzentos, trezentos anos... **Nº 130**

Nº 131{Tuzembakh – Depois de nós, voarão em balões de ar, os paletós serão diferentes, pode ser que descubram e desenvolvam o sexto sentido, mas a vida continuará do mesmo jeito, uma vida difícil, cheia de mistérios e feliz. E daqui há mil anos o homem vai suspirar do mesmo modo: “ai, é duro viver” e, ao mesmo tempo, assim como agora, vai ter medo e não desejará a morte. **Nº 132**}**Nº 131**

⁴⁰ Também na publicação oficial do texto de Tchekhov incluiu-se aqui a fala “se não nos dão chá”.

Nº 127 Da cama turca.

Nº 128 Parando de tocar.

Nº 129 Pensa.

Nº 130 Pausa. Faz girar o realejo 2-3 vezes e ele emite sons vagos.

Nº 131 Tem em mãos o orgãozinho; às vezes gira um pouquinho e ele emite sons lamentosos.

Nº 132 Verchínin levanta-se, se aproxima e apoia os cotovelos na cadeira. O jogo cênico de Andrei termina.

1-Tch[ebutfkin e I[rina]. 2-V[erchínin]. 3-T[uzembah].

Nº 133{Verchínin – Como vou dizer... tenho a impressão de que, aos poucos, tudo deve mudar na Terra e já está mudando diante de nossos olhos. Nº 134{Dentro de duzentos, trezentos anos, de mil anos, enfim – a questão não é o prazo – chegará uma nova vida, uma vida feliz. Claro, nós não vamos participar dessa vida, mas é para ela que hoje nós vivemos, trabalhamos, bem, sofremos; nós a inventamos – e esse é o único objetivo de nossa existência e, se quiser, é a nossa felicidade.}Nº 134

Macha ri.

Tuzembakh – O que há?

Macha – Não sei. Hoje estou rindo o dia todo.
Desde a manhã. Nº 135

Nº 133 Longe dali, uma sanfona e vozes bêbadas, como que propositadamente, recordam que tudo aquilo de que fala Verchínin aconteceria num futuro muito distante.

Nº 134 Dar um chacoalhão no público, erguer o tom com ânimo.

Nº 135 <Neve. Escuridão. Lua>

Risada nervosa de Macha. Ela pode explodir em pranto, por isso, apaga ambas as velas rapidamente. Escuridão. Apagar metade da ribalta (na sala de jantar iluminar bem). Verchínin, continua a discutir, senta-se junto a Macha no sofá. Na escuridão, às vezes ele, às vezes Tuzembakh acende um fósforo. É visível a brasa de suas papiróssas.

Escuridão. Atrás do *erker*, nas janelas, introduzir a luz pálida do luar. Neva. Começa uma tempestade de neve e o tempo se torna claro.

Nº 136{Verchínin – Eu estudei tanto quanto o senhor, nunca estive na academia, leio muito, mas não sei escolher os livros e, pode ser que eu leia justamente aquilo que não é necessário e mesmo assim, quanto mais eu vivo, mais desejo saber! Veja, meus cabelos estão ficando grisalhos, já sou quase velho, mas sei pouco, ah, sei muito pouco! Mas, em todo caso, me parece que o mais importante e verdadeiro eu sei, tenho convicção. E como eu gostaria de lhe provar que a felicidade não existe, não deve e não poderá existir para nós. Nós só precisamos trabalhar e trabalhar, e a felicidade – essa é a sina dos nossos descendentes longínquos.}Nº 136 *Pausa.*

Se não é a minha é, ao menos, a dos descendentes dos meus descendentes.}Nº 133

*[Fiedótik e Rodê aparecem na sala de jantar. Eles se sentam e começam a cantarolar baixinho com o violão “considere que minha alma se agita.”]*⁴¹

⁴¹ O trecho da música foi retirado do texto de Tchekhov para a publicação.

Nº 136 Verchínin acomodou-se no sofá. Está fumando e deixa cair a cinza, fala ardentemente. Pensativo, Tuzembakh gira o orgãozinho que, às vezes, emite sons finos.

Verchínin senta-se junto a Macha (1).

Nº 137 Joga o brinquedo, irritando-se.

Tuzembakh - Nº 137 Não entendo. Nós devemos trabalhar e trabalhar sem sonhar com a felicidade? Mas e se eu sou feliz?

Verchínin – Não.

Nº 138{Tuzembakh (*ergue os braços e ri.*) – É evidente que nós não nos entendemos um ao outro. E se eu o convencer? Nós vivemos nossa vida presente; no futuro viverão suas vidas exatamente assim como a nossa – nem melhor, nem pior.}Nº 138

Macha ri. Nº 139

Nº 140{Tuzembakh (*mostrando-lhe o dedo.*)⁴² – Ria! (*À Verchínin.*) Não será apenas por duzentos ou trezentos anos, mas por um milhão de anos a vida continuará como sempre foi; Nº 141{ela não muda, permanece constante, seguindo suas próprias leis, que não nos dizem respeito ou que, pelo menos, não conheceremos jamais. Os pássaros

⁴² Trata-se do gesto de levantar o dedo indicador quando alguém está rindo para que ria à vontade. É bastante comum entre os russos.

Nº 138 Tuzembakh se aproxima da cadeira e continua. Tchebutíkin, com o jornal, muda de lugar.

Nº 139 Risada de Macha. Tuzembakh acende um fósforo e mostra o dedo. Nos bastidores, canção à meia voz e sons de violão.

Nº 140 Tuzembakh caminha.

Nº 141 Canto à meia voz de Rodê e Fedótik.

migrantes, as cegonhas, por exemplo, voam, voam e sejam os pensamentos levados ou baixos os pensamentos que vagam por suas cabeças, todos eles vão voar sem saber o por quê ou para onde. Eles voam e voarão, sem se importar com os filósofos que possam surgir entre eles, e que filosofem o quanto queiram, mas que voem...}Nº 140}Nº 113

Macha – E mesmo assim, qual o sentido?

Tuzembakh – O sentido? Nº 142 Veja: está nevando. Qual é o sentido?

Pausa. Nº 143

Macha – A mim parece que o homem deve ser crente ou buscar a verdade, senão a vida é uma vazio, vazio... Viver sem saber por que as cegonhas voam, por que as crianças nascem, por que o céu tem estrelas... Ou você sabe para que vive ou tudo é ninharia ou dá tudo no mesmo.}Nº 141

Nº 142 Mostrando a janela.

Nº 143 Cessam as vozes ébrias e a sanfona fora de cena.

Saída de Fedótik e Rodê – eles se escondem (1). Tuzembakh atravessa até a mesa (2). Tuzembakh começou a andar (3). Tchebutíkin, com o jornal, mudou de lugar e está de costas para o público (4).

Pausa. Entrada inesperada de Rodê e Fedótik, eles fazem uma pose como ciganos e golpeiam as cordas do violão cantam bem alto as primeiras notas da canção dessa dança. Irina, rapidamente, faz com que se calem (acordarão a criança). Eles, comicamente, agarram as cabeças e se escondem atrás da mesa. Ficam visíveis apenas suas cabeças e Fedótik se enfia

Pausa. Nº 144

Tuzembakh – Apesar de tudo é uma pena que a juventude tenha passado. **Nº 145**

Macha - Como diz Gógol: é tedioso viver nesse mundo, senhores!

Tuzembakh – E eu digo: é difícil discutir com os senhores! Larguem do pé! **Nº 146**

Nº 147{Tchebutíkin (*lendo jornal.*) – Balzac se casou em Berdítchev. **Nº 148**

Irina cantarola baixinho.

Tchebutíkin - Vou até anotar no meu caderninho. (*Anota.*) ↑ Balzac se casou em Berdítchev... (*Lê jornal.*)

Irina (*abre a paciência, está pensativa.*) - Balzac se casou em Berdítchev.⁴³ **Nº 149**}**Nº 147**

⁴³ O trecho seguinte foi riscado no exemplar do diretor: “Fiedótik embaralha suas cartas. Irina. (zangada). O que o senhor fez? Fiedótik. Não me contradiga. Irina. Está me importunando com suas gracinhas. Fiedótik. Tanto faz, a paciência não ia sair mesmo. E a ajuda e outra agora... (Abre a

debaixo da mesa. Risada de Irina e de Tchebutíkin. Fedótik sai daquela ponta da mesa, depois eles se sentaram próximos à janela da sala de jantar, no canto, e ficam tocando e cantando juntos baixinho. Verchínin, Tuzembakh e Macha verificam o que está acontecendo lá, pedem silêncio e riem.

Nº 144 Canto baixo (a meia voz) de Rodê e Fedótik. Alguma romança sobre a juventude perdida. Irina pode acompanhar.

Nº 145 Pausa. Canção.

Nº 146 Pausa – a canção desafina um pouco e para. Todos se paralizam. Tuzembakh vai para o quarto de Andrei e também, para.

Nº 147 Todos conhecem as deixas e resistem.

Nº 148 Pausa. Rodê e Fedótik caem na risada e param rapidamente.

Nº 149 Pausa. O ruído do jornal, sons baixos de violão. Tocam um polca no violão. Fedótik⁴⁴ fala

paciência.) Rodê. (alto.) Quantos anos tem, doutor? Tchebutíkin. Eu? Trinta e dois. (Rindo.) Irina (olhando as cartas.) E por que Balzac esteve na Rússia? (Pausa.)”. N. da E.

⁴⁴ K.S. Stanislávski erroneamente, escrevera <Rodê> em lugar de <Fedótik>. – N. da E.

Nº 150{Nº 151{Tuzembakh – A sorte está lançada.

Sabe, Mária Serguêievna, eu pedi baixa.

Macha – Eu ouvi dizer. Não vejo nada de bom nisso. Não gosto de civis.

Tuzembakh – Tanto faz, eu não sou bonito, que militar eu sou? Mas também, tanto faz. Eu vou trabalhar. Nem que seja um dia em minha vida, vou trabalhar a ponto de chegar em casa à noite, e cair na cama e dormir imediatamente de tanto cansaço. *(Saindo para o salão.)* Os operários devem dormir pesado! **Nº 152}Nº 151**

algo curvando-se para Irina. Voz de Andrei e de Tuzembakh no quarto de Andrei. Pausa. Fedótik⁴⁵ vai rápido para a antessala e lá acende uma vela. Irina corre atrás dele. Na antessala, Fedótik tira do casaco um embrulho. Tuzembakh vem do quarto de Andrei, fala no caminho, dirigindo-se à sala de jantar.

Nº 150 Nevasca, barulho na chaminé, neve.

Nº 151 Saindo do quarto de Andrei, para perto da poltrona, fala e vai para a sala de jantar. Enquanto isso, Fedótik e Irina procuram o embrulho na antessala e lá, acendem uma vela.

Nº 152 Fedótik e Irina, com a vela e com o pacote atado saem da antessala e vão até o piano. Lá, Fedótik desembulha o pacote, Irina assiste.

⁴⁵ Também. – N. da E.

Tuzembakh vai ao quarto de Andrei, volta (1). No caminho, detém-se em frente à poltrona, atravessa até a sala de jantar (2). Fedotik e Irina, atrás dele, passam correndo pela antessala, trazem o embrulho e abrem-no sobre o piano (3).

Fiedótik (*À Irina.*) – N° 153 Comprei para você ainda agora na Moscóvskaia, na loja de Pyjikov uns lápis de cor... E também esse canivetezinho...

N° 154{Irina – O senhor se habituou a me tratar como criança, mas eu já cresci... (*contente, apanha os lápis e o canivetezinho.*) Que amor! N° 155}N° 154

N° 156{Fiedótik – E para mim eu comprei esse canivete... olha... uma faca, outra faca, a terceira, essa é para limpar as orelhas, uma tesourinha, um limpador de unhas... N° 157 E agora eu vou lhe mostrar outra paciência... (*Abre a paciência.*)⁴⁶ N° 158}N° 156

Trazem o samovár; Anfissa está perto dele; em pouco tempo entra Natacha, que se agita perto da mesa; Soliôni se aproxima e tendo cumprimentado, senta-se à mesa.

⁴⁶ Na versão final publicada, o texto de Tchekhov ficou assim: “Fiedótik - E para mim eu comprei esse canivete... olha... uma faca, outra faca, a terceira, essa é para limpar as orelhas, uma tesourinha, um limpador de unhas... Rodé (Alto) – Doutor, quantos anos tem o senhor? Tchebutíkin – Eu? Trina e dois. *Risos.*” E finalmente Fiedótik diz “E agora eu vou lhe mostrar outra paciência... (*Abre a paciência.*)”.

Nº 153 Abrindo.

Nº 154 Ofendendo-se. Fedótik corre, alcança, oferece o canivete. Irina, alegremente

Nº 154 Ofendendo-se. Fedótik corre, alcança, oferece o canivete. Irina, alegremente.

Nº 155 Irina aproxima-se da luz e observa o canivete.

Nº 156 Abrindo e mostrando a Irina.

Nº 157 Sustentar a pausa. Examinar os canivetes. Rodê larga o violão e aproxima-se de Tuzembakh, que abriu um jogo de paciência.

Nº 158 Pausa. Irina vai à sala de jantar e mostra os presentes. Atrás dela, Fedótik também vai. Anfissa trouxe o samovár fervendo. Entraram Soliôni e Natacha. Forte barulho na chaminé.

Nº 159{Verchínin – E apesar de tudo, como está ventando!

Macha – Sim. Cansei do inverno. Eu até me esqueci como é o verão. **Nº 160}****Nº159**

Irina – **Nº 161** Estou vendo que a paciência vai dar certo. Iremos para Moscou.

Irina e Fedótik vão para a sala de jantar (1).

Rodê se aproxima de Tuzembakh (paciência) (2).

Anfissa, Natacha e Soliôni entram, cumprimentam-se e se sentam (3).

Nº 159 Até o momento estiveram sentados no sofá, sonolentos.

Nº 160 Som do beijo na mão. Verchínin beija Macha.

Nº 161 Irina, até este momento examina a paciência inclinando-se sobre Tuzembakh. Depois pula, vai para trás da cadeira de Fedótik e curvando-se, assiste.

Nº 162{Fiedótik – Não, não vai dar. Veja, o oito está em cima do dois de espadas. (Ri.) Quer dizer que não irá a Moscou. Nº 163}Nº 162

Tchebutíkin (*lendo jornal*). - Nº 164 Tsitsicar. Aqui há uma epidemia de varíola... Nº 165

Anfissa (*aproximando-se de Macha.*) – Macha, venha tomar chá, mãezinha. Tenha a bondade, Vossa Excelência... desculpe, paizinho, esqueci o nome, o patronímico.⁴⁷

Macha – Traga aqui, babá. Aí eu não vou.

Irina – Babá!

⁴⁷ Tradicionalmente, na Rússia, as pessoas tem o primeiro nome acompanhado pelo patronímico, que é derivado do prenome paterno. O último nome é o sobrenome da família do pai. Antigamente, o tratamento por prenome e patronímico era obrigatório numa situação de respeito. Na peça todos os irmão tem, obviamente, o mesmo patronímico Serguêiev (para Andrei) e Serguêievna (para as irmãs) – é dedutível, portanto, que o prenome do general era Serguei.

Nº 162 Abrindo a paciência.

Natacha serve o chá e dá ao vizinho.

Nº 163 Pausa. Som de louça.

Nº 164 Após essa réplica, Tchebutíkin arruma os jornais e também começa a jogar paciência.

Nº 165 Faz barulho com o jornal. Anfissa, até este momento ajudou a servir o chá, depois vai a sala de visitas e, no escuro, procura. Nota-se a papiróssa de Verchínin.

Anfissa – Estou indo! N° 166

N° 167{Natacha – As crianças de peito entendem maravilhosamente. Eu digo – olá Bóbik! Olá , querido! – e ele me olha de um jeito especial. O senhor⁴⁸ deve achar que é a mãe que fala em mim, mas não é, não é, eu lhe asseguro! É uma criança excepcional.}N° 167

Soliôni – N° 168 Se essa criança fosse minha, eu fritava e comia... (*Vai para a sala de visitas levando seu copo e senta-se num canto.*)

⁴⁸ No texto final, entrou uma rubrica no início da fala de Natacha indicando que é a Soliôni que ela se dirige.

Nº 166 Arrasta-se, cansada. Irina murmura-lhe algo.
Anfissa sai para o corredor.

Irina atravessa para ver a paciência, depois chama Anfissa e senta-se no lugar anterior (1). Anfissa faz sinal a Macha, aproxima-se de Irina e depois sai (2).

Nº 167 Pondo-se a servir o chá.

Nº 168 Levanta-se. Avança para a geléia e se serve.

Natacha (*cobre o rosto com as mãos.*) – Nº 169

Que homem grosseiro, mal-educado! Nº 170

Macha – Feliz daquele que não repara se é inverno ou verão. Eu acho que, se estivesse em Moscou, não me importaria com o clima... Nº 171

Nº 172{Verchínin – Esses dias eu estava lendo o diário de um ministro francês, escrito na prisão. O ministro foi condenado pelo caso Panamá. Com que êxtase, com que arrebatamento ele se lembrava dos pássaros que via pela janela da prisão. Os mesmos que ele nunca notara antes, quando era ministro. É claro que agora que está livre, ele já não reparava nos pássaros como antes. Do mesmo jeito você não vão reparar em Moscou quando estiverem morando lá. Nós não somos felizes e, para nós, a felicidade não existe. Nós apenas a desejamos. Nº 173}Nº 172

Nº 169 Joga a faca e atira-se; começa a cuspir.⁴⁹

Severamente.

Nº 170 Pausa. Todos começam a balançar a cabeça com acusação, condenando: “ai, ai, ai! Soliôni, ai!”. Soliôni senta-se e se inclina para perto da mesa (perturba-se).

Nº 171 Na antessala, uma campainha de mau augúrio – a arrumadeira desce, Anfissa serve chá para Verchínin e Macha e, servindo, atravessa para a antessala carregando consigo a vela que Fedótik deixara sobre o piano. Som da tranca e do destravamento da porta com corrente.

Nº 172 Momento em que Anfissa sai para a antessala. Todos conhecem este monólogo. Silêncio absoluto na sala de jantar.

Nº 173 Ficam imóveis e reflexivos.

⁴⁹ Existe, na Rússia, a superstição de que, cuspidos três vezes sobre o ombro direito – onde fica sentado o diabo - espanta-se o azar.

Nº 174{Tuzembakh (pega a caixa da mesa.) – Onde estão os bombons?

Irina – Soliôni comeu.

Tuzembakh – Todos?}Nº 174

Anfissa [(*entregando o chá.*)] – Nº 175 Uma carta para o senhor, excelência.

Verchínin – Para mim? [(*Pega a carta.*)] Nº 176 É de minha filha... (*Lê.*) Sim, claro... Nº 177 Maria Serguêievna, me desculpe, eu vou sair discretamente. Não vou tomar o chá... (*Levanta-se agitado.*) Nº 178 É sempre a mesma história...

Nº 174 Sentando-se. Faz o jogo cênico para o público, com energia.

Nº 175 Entrando, precipitadamente, com uma carta. A arrumadeira espera na antessala.

1 – A[nfissa]. 2 – V[erchínin] e M[acha]. 3 – Arrumadeira 4 – Em sentido horário: I[rina], T[uzembakh e F.; F., S[oliôni], R[odê] e Tch[ebutíkin; Natacha.

Passagem da arrumadeira. Anfissa serve o chá e vai para a antessala. Volta com a carta.

Nº 176 Pega a carta. Acende a vela depressa.

Nº 177 Apressa-se. Procura o chapéu.

Nº 178 Estende a mão à Macha, que se levanta; beija-a.

Macha – N° 179 O que foi? É segredo?

N° 180{Verchínin (*em voz baixa.*) – Minha esposa se envenenou de novo... Preciso ir... Eu vou passar discretamente... Tudo isso é terrivelmente desagradável... (*Beija a mão de Macha.*) Minha querida, doce e bondosa mulher... Eu vou passar [por aqui], discretamente. (*Sai.*) N° 181}N° 180

Anfissa – N° 182 Aonde ele vai? Eu acabei de lhe servir o chá. Mas que coisa...

Macha (*zangada.*) – N° 183 Deixa! Sempre me irrita, cuide da sua vida! (*Vai com a xícara até a mesa.*) Você me aborrece, velha! N° 185

Anfissa (*baixo.*) – Por que você se ofende? Minha querida! N° 186

Voz de Andrei: “Anfissa!”

Nº 179 Retendo-lhe a mão.

Nº 180 Indo embora, na antessala, até a porta.

Nº 181 Riso, explosão na sala de jantar.

Nº 182 Macha está parada à porta; Anfissa vai até ela levando a bandeja que pegara da mesa (com o chá não bebido). Riso na sala de jantar.

Nº 183 Empurrando de leve a bandeja, indo para a sala de jantar.

Nº184 Pega a xícara da bandeja.

Nº 185 Vai para a sala de jantar.

Nº 186 Atrás dela.

Anfissa (*irritada*). – Anfissa! Fica lá sentado. (*Sai.*)

Nº 187

Macha (*em frente à mesa, na sala de jantar, brava.*)

– **Nº 188** Deixem-me sentar! (*Mistura as cartas sobre a mesa.*)⁵⁰ Tudo cheio de cartas! Tomem seu chá!

Irina – **Nº 189** Está zangada, Machka.

Macha – Quando estou zangada, não falem comigo.

Não mexam comigo...

Tchebutíkin (*rindo.*) – **Nº 190** Não mexam com ela, não mexam...

⁵⁰ Acrescentado por K. S. Stanislávski “de Tchebutíkin”. N. da E.

Nº 187 Coloca a bandeja sobre a mesa e vai até Andrei.

Nº 188 Fica perto de Tchebutíkin.

Nº 189 Levanta-se para pegar a carta de Tchebutíkin.

Nº 190 Cedendo seu lugar, trocando.

1 – V[erchínin e M[acha]. 2 – A[nfissa]. 3 – Sentido horário: I[rina, T[uzembakh e F.; F. S[oliôni], Tch[ebutíkin] e M[acha]; N[atacha].

Verchínin vai beijar a mão de Macha, depois sai. Macha está atrás dele. Anfissa vai atrás de Macha. Macha senta-se no lugar de Tchebutíkin e este troca.

Macha – O senhor tem sessenta anos e está sempre falando o diabo, como se fosse um moleque. Nº 191

Natacha (*suspira.*) - Nº 192 Macha, querida para que usar essas palavras. Com a sua beleza você encantaria a todos numa alta-roda, se não usasse essas palavras. Estou lhe dizendo. Nº 193 *Je vous prie pardonnez moi, Marie, mais vous avez des manières un peu grossières.*⁵¹

Tuzembakh (*Segurando o riso.*) – Nº 194 Dê-me... dê-me... parece que é um canhaque ali...

⁵¹ Em francês no original: Por favor me de desculpe, Maria, mas você tem maneiras um tanto grosseiras.

Nº 191 Pausa, sentam-se. Irina provoca Macha em tom de brincadeira: “Uh! Uh! Você é má, Macha.”

Irina atravessa para o aparador, procura. Soliôni pega o copo, e alguns pedaços de pão e torta.

Atravessa para a sala de visitas. Senta-se e come.

NB A vela acesa por Verchínin permanece acesa.

Nº 192 Levantou-se, servindo o chá.

Nº 193 Serve e afaga-lhe a cabeça. Macha empurra-lhe a mão.

Nº 194 Para segurar o riso corre até Irina, ao aparador. Irina também mal se contém.

Passagem de Soliôni (1).

Passagem de Irina e Tuzembakh até o aparador (2).

Saída de Natacha (3).

Natacha – *Il parait, que mon Bóbik déjà ne dort pás*⁵², acordou. Hoje ele não está bem. Vou até ele, me desculpem... (Sai.) **Nº 195**

Nº 196{Irina – Onde foi Aleksandr Ignátievitch?

Macha – Para casa. Aconteceu de novo algo de extraordinário com a esposa... **Nº 197}****Nº 196**

Nº 198{Tuzembakh (*Vai com a garrafa até Soliôni.*) – Está sempre sentado sozinho, pensando em algo – não se sabe o quê. Vem, vamos fazer as pazes. Vamos beber conhaque.

Bebem. **Nº 199**

Hoje terei que tocar piano a noite toda, algumas bobagens, provavelmente. Podia ser pior! **Nº 200}****Nº 198**

Soliôni - Por que fazer as pazes? Eu e você não brigamos. **Nº 201**

⁵² Em francês no original: “Parece que meu Bóbik não dorme mais”.

Nº 195 Pausa. Cena do riso. Assim que ela sai, Tuzembakh cai na risada. Tchebutíkin, Fiedótik e Irina chamam. Ele vai correndo para a sala de visitas e, atrás deles, Rodê – não resiste. Irina também corre atrás deles e chia. Rodê e Tuzembakh estão jogados na cama turca, rolando rir. Tuzembakh trouxe consigo 2 cálices e a garrafa de conhaque. Quando o riso diminui, Irina pergunta, apoiando-se no arco. Soliôni comeu todos os biscoitos da bandeja trazida por Anfissa.

Nº 196 Irina, permanecendo junto ao arco.

Nº 197 Irina se aproxima de Macha, fica em pé, apoiando os cotovelos sobre a mesa e fala alguma coisa seriamente.

Nº 198 Tuzembakh vai até Soliôni, coloca o conhaque e os cálices e enxuga a farda com um lenço. Ele, evidentemente, derramou um pouco de conhaque.

Nº 199 Serve.

Nº 200 Brindam.

Nº 201 Bebem.

Nº 202 Continua a enxugar a sobrecasaca.

Tuzembakh – N° 202 Sempre tenho a sensação de que houve algo entre nós. Devo reconhecer que o senhor tem um temperamento estranho.

Soliôni (*declama.*) – N° 203 Eu sou estranho, quem não é! Não se zangue, Aleko⁵³.

Tuzembakh – N° 204 O que Aleko tem a ver com isso? N° 205

N° 206

Soliôni – N° 207 Quando estou sozinho com alguém, é assim, sou como os outros, mas em sociedade, fico tímido, melancólico e... e falo cada absurdo. Mas, ainda assim, sou mais honesto e nobre do que muitos. Eu posso provar.

N° 208{Tuzembakh – Com frequência eu me aborreço com o senhor, sempre me provoca quando estamos com os outros, não sei porquê. De qualquer modo, por algum motivo, tenho simpatia pelo

⁵³ Trecho do poema *Os ciganos* de A. Púchkin.

Nº 203 Serve conhaque no chá.

Nº 204 Vê, bufou.

Nº 205 Em seguida dança uma valsa no proscênio. Olhar terrível de Soliôni. Tuzembakh vai dançando até a janela, observa a nevasca.

Nº 206 Passagem de Anfissa. Ela leva embora a bandeja com o chá de Verchínin e as botas (para limpar) de Andrei.

Nº 207 Soliôni fala bebendo chá com conhaque aos golinhos.

Nº 208 Tuzembakh aproxima-se por trás, atrás da cadeira de Soliôni e toca amistosamente a mão dele.

Rodê e Tuzembakh, rolando de rir, deitam na cama turca (1). Irina apoia-se no arco (2). Passagem de Tuzembakh e Soliôni (3). Irina atravessa até Macha (4). Tuzembakh dança até a janela. Anfissa pega o chá e sai para o corredor (5). Tuzembakh se aproxima por trás da cadeira de Soliôni (6).

senhor. Nº 209 Seja como for, hoje vou me embebedar. Nº 210 Vamos beber! Nº 211}Nº 208

Nº 212{Soliônin – Vamos beber.
Bebem.

Eu não tenho nada contra o senhor, barão. Mas, tenho o temperamento de Liérmontov. (*Baixo.*) Eu até me pareço um pouco com ele.⁵⁴}Nº 212

Nº 213{Tuzembakh – Peço baixa. Basta! Fiquei refletindo por cinco anos e agora me decidi. Vou trabalhar.

Soliôni (*declama.*) – Não se zangue, Aleko. Esqueça, esqueça seus sonhos...

*Enquanto eles conversam, Andrei entra em silêncio com um livro nas mãos e senta próximo a uma vela.*⁵⁵

Tuzembakh - Vou trabalhar... Nº 214}Nº 213

Tchebutíkin (*indo com Irina para a sala de visitas.*)

- Nº 215 E pratos também eram tipicamente

⁵⁴ Na versão final, foi inserida a seguinte rubrica “*Tira um frasco de perfume do bolso e passa um pouco nas mãos*”.

⁵⁵ A rubrica do autor não foi observada pelo diretor, mas não foi riscada. N. do E.

Nº 209 Alegrementemente, batendo com as mãos.

Nº 210 Serve.

Nº 211 Brindam.

Nº 212 Soliôni continua a tomar chá, bebendo aos golinhos. Tuzembakh bebe, grasne e senta-se na cadeira – a cabeça gira um pouco, seca a sobrecasaca.

Cessa a nevasca.

Nº 213 Serve dois cálices, leva-os a Andrei, no quarto.

Nº 214 À porta, indo embora.

Nº 215 Afastam as cadeiras, Tchebutíkin pega Irina pela mão e vai para a mesa. Atrás deles, tocando violão, vão Rodê e Fedótik. Eles se sentam perto da porta da antessala e

tocam, cantarolando baixinho. Tchebutíkin começa a acender o candeeiro sobre a mesa. Soliôni (quem mais despejou conhaque e sorve o chá) come biscoitos. Irina, vendo Soliôni, se afasta rapidamente e vai acender o candeeiro no piano. Macha senta-se sozinha próxima à mesa de chá,

caucasianos: sopa de cebola e, de assado – tchekhartmá, uma carne.

Nº 216{Nº 217{Soliôni – Tcheremchá não é carne, de jeito nenhum. É um vegetal parecido com a nossa cebola.

Tchebutíkin – Não senhor, meu anjo. Tchekhartmá não é cebola, mas um tipo de carneiro assado.

Soliôni – Mas eu digo que tcheremchá é cebola.

Tchebutíkin – Mas eu digo que tchekhartmá é carneiro.

Soliôni – E eu digo, tcheremtchá é cebola.

Tchebutíkin – Por que é que eu vou discutir com o senhor. Nunca estive no Cáucaso e não comeu tchekhartmá. **Nº 218}Nº 217**

Soliôni – Não comi porque não suporto. Tcheremchá fede como alho.

Andrei (*com voz suplicante.*) – **Nº 219** Chega, senhores! Eu imploro!

meditando. Irina, assim que acende, une-se aos cantores e acompanha.

Nº 216 Canto.

Nº 217 Tchebutíkin acende o candeeiro e Soliôni, fleumático, bebe o chá aos golinhos.

Luz cheia na sala de visitas.

Nº 218 Andrei e Tuzembakh entram com dois cálices ainda não bebidos.

Nº 219 Cumprimentando Soliôni e Tchebutíkin.

Tuzembakh – N° **220** Quando vêm os mascarados?

Irina – N° **221** Prometeram vir às nove. Então, é agora.

Nº 220 Bebendo um após o outro, os cálices trazidos.

Nº 221 Parando de cantar um minuto. Próxima ao piano.

Irina entra com Tchebutkin, ele acende o candelabro sobre a mesa (1). Irina se afasta e acende o candelabro sobre o piano depois, une-se aos cantores e canta também (2). Entrada de Fedótik e Rodê (3). Entrada de Andrei e Tuzembakh (4). Tuzembakh aproxima-se da mesa, bebe 2 cálices (5). Andrei vai cumprimentar Soliôni (dá sua fala) e se afasta (6). Tuzembakh corre atrás dele e abraça (7).

Nº 222{Tuzembakh (*abraçando Andrei.*) – Ai, meu
saguão, saguão, meu novo saguão⁵⁶...

Andrei (*canta e dança.*) – Saguão novo, de
madeira...

Tchebutíkin (*dança.*) – Treliçado!}**Nº 222**

Risos. **Nº 223**

⁵⁶ Trata-se de uma antiga canção russa.

Nº 222 Como se soltassem as rédeas. Pôs-se a cantar, corre atrás de Andrei, que foi cumprimentar Rodê e Fedótik, e o abraça por trás. Tuzembakh atraca-se a eles, joga as pernas para os lados⁵⁷. Andrei dança como um soquete, pulando no lugar. Tchebutíkin está em torno dele com um lençinho. Irina junta-se a ele e também dança. Fedótik e Rodê acompanham o “Saguão”.

Nº 223 Dançam. Terminaram de dançar. Ficaram ofegantes e se afastaram.

1-F[edótik]. 2-I[rina]. 3-Tch[ebutíkin]. 4-A[ndrei]. 5-T[uzembakh]. 6-S[oliôni].

⁵⁷ É uma brincadeira. Sugere os movimentos daquela típica dança russa.

Tuzembakh (*beija Andrei.*) – N° 224 Com o diabo, vamos beber! Andriucha, vamos beber e nos tratar por “você”! Eu irei com você à universidade, Andriucha...

N° 225{Soliôni – Qual? Em Moscou há duas universidades.

Andrei – Em Moscou há uma universidade.

Soliôni – Mas eu digo que há duas.

Andrei – Que sejam três. Tanto melhor.

Soliôni – Em Moscou há duas universidades...}N°
225

Queixas e murmúrios. N° 226

N° 227{Em Moscou há duas universidades, a velha e a nova. E se os senhores não desejam me ouvir, se minhas palavras irritam, eu posso ficar sem falar...

Nº 224 Beija Andrei e conduz-no à mesa. Aquele tropeça.

Nº 225 Enquanto servem. Andrei agitou o braço, lembrou-se dos tempos da universidade. Agitou-se, mas ele não gosta de vinho. Demonstra isso.

Nº 226 Cena das babás, todos correm para perto de Soliôni, um o faz calar, outro agita um lenço e as mãos, outro tampa os ouvidos. Olhada de Soliôni para Irina e Tuzembakh. Saída de Soliôni. Tuzembakh vai tocar.

E posso até ir para outro cômodo. (*Sai por uma das portas.*)⁵⁸}Nº 227

⁵⁸ K. S. Stanislávski riscou “por uma das portas” e escreveu “pelo corredor”. N. do E.

317

Tuzembakh – Bravo, bravo!}Nº 216 (Ri.) Nº 228
Senhores, Nº 229{comecem e eu vou tocar. Nº 230
É divertido esse Soliôni... (*Senta-se ao piano e
começa a tocar uma valsa.*)}Nº 230 Nº 231

Macha – Nº 232 O barão está bêbado, o barão está
bêbado, o barão está bêbado.

Dança sozinha a valsa. Entra Natacha. Nº 233

Natacha (*a Tchebutíkin.*) – Ivan Románitch. (*Diz
alguma coisa a Tchebutíkin e sai silenciosamente.*)

Nº 228 Tuzembakh está bêbado, ele ri. Todos se dispersam para os lugares anteriores. Soliôni para, lança um olhar terrível para Tuzembakh. Soliôni sai.

Nº 229 Corre saltitando alegremente.

Nº 230 Riso.

Nº 231 Pausa, danças.

Tuzembakh dança valsa. Macha ergue-se de um salto e cai na dança, sozinha, cantarolando; ela dança com desespero. Rodê a enlaça e eles, juntos, continuam. Fedotik dança com Irina e Andrei, exaltado, se junta a Tchebutíkin, para que ele vá dançar. Este o enxota e, deste jeito, vão até a poltrona onde Soliôni se sentou – aqui, Tchebutíkin senta-se deixando as mãos para trás da cadeira para que Andrei não o arranque dali.

Nº 232 Dançando, irrompendo o cômodo. Dançando sozinha.

Nº 233 Natacha entra, assomando da porta do quarto de Andrei. Chama por Tchebutíkin mais ou menos duas vezes. Este se aproxima; Andrei fica imediatamente triste.

Tchebutíkin toca o ombro de Tuzembakh e lhe cochicha algo. [Ele se levanta.] **Nº 234**

Irina – **Nº 235** O que foi?

Nº 236{Tchebutíkin – É hora de irmos embora.
Passar bem.

Tuzembakh – Boa noite. É hora de ir... **Nº 237**

Irina – **Nº 238** Mas como... e os mascarados?}**Nº**
236 Nº 239

Andrei (*embaraçado.*) – **Nº 240** Não haverá mascarados... **Nº 241** Veja, minha querida, Natacha disse que Bóbik não está bem, por isso... **Nº 242**
Em uma palavra, não sei... para mim, absolutamente, tanto faz.

Irina (*dando de ombros*). Bóbik não está bem!

Nº 234 Tchebutíkin vai depressa até Tuzembakh e Andrei até Natacha, à porta. Natacha censura-o e ele, fica um pouco embaraçado como se pedisse desculpas. Tchebutíkin interrompe o jogo de Tuzembakh para falar-lhe. Os dançarinos dançam sem música durante algum tempo, depois algo encrenca na dança. Todos olham, interrogativos, para o músico e aproximam-se do piano. Tchebutíkin faz-lhes psiu, emite sinais enigmáticos, sussurra. Tuzembakh também (ele, bêbado, está um pouco cômico).

Nº 235 Alto.

Nº 236 Sussurra, emitindo sinais enigmáticos (foram pegos e apanharam).

Nº 237 Sai, engatinhando comicamente para a antessala.

Nº 238 Alto.

Nº 239 Natacha se esconde.

Nº 240 Perturbado e triste, fica em frente ao batente da porta.

Nº 241 Irina, com uma aflição infantil, aproxima-se de Andrei.

Macha – Nº 243 Seja o que for! Se nos expulsam, vamos embora. (*À Irina.*) Nº 244 Não é Bóbk quem está doente, é ela quem está... aqui, ó! (*Bate o dedo na testa.*) Pequeno-burguesa...⁵⁹ Nº 245

Andrei vai para o seu quarto pela porta à sua direita e Tchebutíkin vai atrás dele; na sala, se despedem. Nº 246

Nº 247{Fedótik – Mas que pena! Pensei que passaria a noite aqui, mas, é claro, se a criancinha está doente... Amanhã lhe trarei um brinquedo....

Rodê (*em voz alta.*) – Eu fiz a cesta hoje especialmente porque pensava em dançar a noite toda! E ainda são nove horas.}Nº 247

⁵⁹ Segundo o tradutor e estudioso da cultura russa Boris Schnaiderman a palavra russa *mechánin*, aqui utilizada, “vem sendo traduzida no Ocidente como ‘pequeno-burguês’, mas ela tem sentido mais lato. A rigor, mieschtchanin era o homem que não pertencia nem à nobreza, nem ao campesinato, nem ao clero, isto é: o habitante das cidades.” Com a literatura de Górkí a palavra ganhou outras acepções, passando a referir-se ainda ao “‘gosto burguês’, e tem igualmente um sentido moral, sendo mieschtchanin , nesta acepção, o homem mesquinho, inimigo de tudo o que é grande e belo.” (SCHNAIDERMAN apud GÓRKI, 1965, p.VII).

Nº 242 Agita as mãos.

Nº 243 Solta um grasnido, um assobio, desculpa-se.

Nº 244 Irina volta decepcionada.

Nº 245 Aproxima-se de Andrei e aperta sua mão secamente. Este está completamente perturbado. Titubeia e vai embora para seu quarto, Tchebutíkin vai atrás dele.

Nº 246 Todos, exceto Fedótik e Rodê, vão para a antessala (Tchebutíkin sai atrás de Andrei). Fedótik e Rodê põem sobre o piano o violões dentro das capas.

Nº 247 Guardando os violões.

Nº 248 Fedótik e Rodê saem dando a Macha a deixa, na antessala.

Macha – Vamos para a rua. Lá decidimos o que fazer e como. **Nº 248**

Nº 249{*Ouve-se: “Adeus! Passar bem!” Ouve-se a risada alegre de Tuzembakh. Todos saem.*}**Nº 249**

Nº 250 *Anfissa e a arrumadeira [tiram a mesa] e apagam as velas. Nº 251 Ouve-se o canto da babá. [Entram Andrei, de casaco e chapéu, e Tchebutíkin, silenciosamente.]*

танцы. Я иду к
 тв. чгобавив танцевать
 переж на к
 м.р. - Б.) Вечеров
 п. - К. подво двор
 в. п. идущ к м. - В. подход щр ко
 н. прс крауд амер 7 амелл. Влао подво двор к
 н. уродитла

Irina e Macha aproximam-se de Andrei, este vai embora. Tchebutkin sai atrás dele. Tuzembakh sai furtivamente para a antessala. Fedótik e Rodê guardam os violões. Saída de Irina. Travessia da arrumadeira e de Anfissa.

Tchebutíkin – **Nº 252** Eu não me casei porque a vida passou como um relâmpago, como um raio e também porque amei loucamente a sua mãezinha, que era casada...

Andrei – **Nº 253** Casar é desnecessário. É desnecessário porque é entediante.

Tchebutíkin – **Nº 254** Pode ser que seja, mas e a solidão.... Por mais que se filosofe, a solidão é uma coisa terrível, meu caro...

Andrei – **Nº 255** Vamos logo!

Nº 256{Tchebutíkin – Para que a pressa? Temos tempo!

Andrei – Estou com medo que minha mulher me detenha.

Tchebutíkin – Ah! **Nº 257**}**Nº 256**

Andrei – **Nº 258** Hoje não vou jogar, vou apenas ficar sentado.... Não estou bem. **Nº 259** O que eu faço, Ivan Románitch, com essa falta de ar.

Nº 250 Badaladas do relógio.

Nº 251 [Anfíssa e a arrumadeira apagam o fogo] na antessala onde acenderam as velas sobre o piano e dos candeeiros da mesa; começam a fazer barulho na sala de jantar, estão limpando. Canção da babá. Irina, triste, atravessa.

Nº 252 Entrando, vindo do quarto de Andrei, de casaco fala para a coxia.

Nº 253 Andrei, da coxia.

Nº 254 Em frente ao batente, para a coxia.

Nº 255 Sai apressadamente, sem casaco.

Nº 256 No caminho, na antessala.

Nº 257 Pausa. Uma troica se aproxima. Andrei esquecera a carteira, volta para o quarto. Tchebutíkin atrás dele.

Nº 258 Da coxia, em seu quarto; Tchebutíkin está no batente de sua porta (voltou).

Nº 259 Andrei sai colocando a carteira no bolso e fechando cuidadosamente a porta de seu quarto.

Tchebutíkin – N° 260 Para que a pergunta? Não sei,
meu caro... Não sei. N° 261

Andrei – N° 262 Vamos pela cozinha. (*Saem.*)

*Campainha. Campainha novamente – ouvem-se
vozes e risos.* N° 263

Irina (*entra.*) – Quem é? N° 264

Anfissa (*sussurra.*) – Os mascarados!

Nº 260 Avançando, pela segunda vez, para a antessala.

Nº 261 Entraram na antessala. Ouvem-se vozes. Campainha forte (muito alta).

Nº 262 Sai da antessala correndo como uma bomba, de casaco de peles.

Nº 263 Andrei sai correndo para seu quarto; atrás dele, Tchebutíkin. Pausa. Quando Andrei sai correndo - segunda campainha forte. Anfissa e a camareira correm, acendem as velas na antessala. Terceira campainha. Irina sai.

NB Na sala de jantar e no quarto de Andrei está claro, na antessala acendem as velas.

Nº 264 Após a terceira campainha, Irina sai correndo do corredor, esconde-se no (atrás do) arco. Na antessala vê-se Anfissa faz um gesto de quem está achando graça com as mãos e a arrumadeira que, com um ganido subiu correndo, com medo dos mascarados – eles subiram até o degrau superior. A arrumadeira acende a lamparina na antessala; à menor aproximação dos mascarados, solta um ganido. Os mascarados são visíveis, som da

multidão que subiu as escadas. Eles vestem casacos de pele e gorros de fantasia; sob os casacos veem-se os trajes (horríveis). Em um deles – um gorro de bobo (com o casaco de peles). Há também um Mefistófeles, um Valentin, um monge. Nos mascarados, máscaras ou nariz e olhos.

Campainha. Nº 265

Irina – Babá, diga que não há ninguém em casa.
Que nos desculpem.

*Anfissa sai. Nº 266 Irina caminha meditativa pelo
apartamento; está perturbada. Entra Soliôni. Nº 267*

Nº 265 Anfissa entra correndo e tropeça em Irina que está escondida. Elas administram a cena aos sussurros.

Nº 266 Pausa. Partida dos mascarados. Quando Anfissa os notifica, baixa, imediatamente, um silêncio. Toda a alegria cai por terra. Alguém dá um assobio. Os de cima começam a agitar os braços para que os de baixo vão embora. Ouvem-se exclamações tristes: “humpf, argh... que pena! Mas por que isso?”. Com a alegria do grupo o ânimo cai por terra. Eles até ficam embaraçados.

Passagem de Anfissa (1) e Tchebutíkin (2), saída de Irina (3), saída de Anfissa (4).

Soliôni – N° 268 Não tem ninguém... N° 269 Para onde foram todos?

Irina – Foram embora.

Soliôni – Que estranho. E a senhora está sozinha?

Irina – Sozinha. *Pausa.*

Adeus. N° 270

Soliôni – Ainda agora eu fui pouco discreto, indelicado. Mas a senhora não é como os outros, é elevada e pura, a senhora enxerga a verdade. Só a senhora pode me compreender. Eu a amo, profundamente, infinitamente... N° 271

Irina – Adeus... Vá embora... N° 272

N° 273{Soliôni – Eu não posso viver sem a senhora... (*Indo atrás dela.*) Oh, meu deleite! (*Entre lágrimas.*) Oh, minha felicidade! Que olhos encantadores, esplêndidos, maravilhosos! Olhos que jamais vi em mulher alguma!

Irina (*friamente.*) – Pare, Vassíli Vassílietch.

Nº 267 Anfissa corre até a janela. Vê os que partem.

Nº 268 Sai do corredor.

Nº 269 Irina emite um ganido, vira-se.

Nº 270 Quer ir. Soliôni barra-lhe o caminho. Irina detém-se.

Nº 271 Quer tomar-lhe a mão. Irina recua.

Nº 272 Faz um gesto de repugnância com a mão para que ele vá embora.

Nº 273 Soliôni encurrala Irina contra pêchka.

Irina vai até a janela (1).

Entrada de Soliôni (2).

Irina vai, Soliôni a vira (3).

Soliôni encurrala Irina contra pêchka (4).

Soliôni – Pela primeira vez eu falo à senhora sobre meu amor e é como se eu não estivesse na Terra, mas em outro planeta. (*Esfrega a testa.*) Bem, tanto faz. Bem, não se pode obrigar a amar... Mas não permitirei o sucesso de rival algum... Isso não. Eu juro por tudo o que há de mais sagrado que matarei... Oh, encantadora!}Nº 274

Natacha passa com uma vela. Nº 274

Natacha (*olha para dentro de uma porta, de outra e passa perto da porta do quarto do marido.*) – Aí está Andrei. Deixe que leia. Nº 275 Desculpe, Vassíli Vassílitich, não sabia que você estava aqui, estou em trajes de casa.

Soliôni – Para mim tanto faz. Adeus! (*Sai.*) Nº 276

Natacha – Nº 277 E você não está cansada, minha querida, minha pobre menina? (*Beija Irina.*) Por que não vai se deitar mais cedo?

Irina – Bóbik está dormindo?

Nº 274 Natacha com roupas de dormir espia a antessala. Lá, a arrumadeira e Anfissa apagam o candeeiro depois passam para a sala de jantar e arrumam por ali. Da antessala Natacha vai até o quarto de Andrei.

Nº 275 Volta.

Nº 276 Despede-se. Soliôni vai embora.

Nº 277 Irina está imóvel perto da pêtchka. Natacha se aproxima dela.

Natacha – Está. Mas tem o sono agitado. Nº 278
Aliás, querida, eu queria te falar uma coisa mas, ou
você não está ou eu não tenho tempo... Nº 279{Eu
acho o quartinho de Bóbik muito frio e úmido. Já o
seu quarto é tão bom para crianças. Nº 280 Querida,
irmã, mude-se para o quarto de Ólia.}Nº 279

Irina (*sem entender.*) – Onde?

[*Uma troica com guizos se aproxima da casa.*] Nº 281

Natacha – Por enquanto você vai ficar com Ólia no mesmo quarto e Bóbik no seu. Ele é tão encantador, hoje eu lhe disse: “Bóbik, você é meu! É meu!” Ele me olhou com aqueles seus olhinhos...

Campainha.

Deve ser Olga. Como chega tarde.⁶⁰ Nº 282

A arrumadeira se aproxima de Natacha e cochicha algo em seu ouvido.

⁶⁰ Mudança de texto. A fala de Natacha “Deve ser Olga. Como chega tarde.” Foi colocada por K.S. Stanislávski mais acima, antes de “Por enquanto você vai ficar com Ólia no mesmo quarto”. N. do E.

Nº 278 Natacha vai, volta.

Aproxima-se a troica, barulho da cancela.

Entrada de Natacha, passagem para a antessala (1). Passagem da arrumadeira para a sala de jantar (2). Passagem de Natacha para o quarto de Andrei e até Soliõni (3). Saída de Soliõni (4).

Nº 279 Fala ternamente, quase carinhosamente, consertando-lhe a gravata.

Nº 280 Beijo.

Nº 281 Campainha. Passagem da arrumadeira, som da porta se abrindo.

Nº 282 NB mudança de fala.

Nº 283

Natacha – Protopópov? Que extravagante! Protopópov chegou e está me chamando para dar uma volta de troica com ele... (*Ri.*) Nº 284 Como esses homens são estranhos...

Campainha. Nº 285

Alguém chegou... Talvez, sair uns quinze minutos para passear... (*A arrumadeira.*) Nº 286 Diga que já vou.

Campainha. Nº 287

Deixe entrar... agora deve ser Olga. (*Sai.*)

Nº 283 A arrumadeira entra às pressas. Fala secretamente. Protopópov – é uma persona nessa cidade e isso, o que ele quer com Natacha, isso é muita honra, na opinião da arrumadeira.

A cada vez que a arrumadeira atravessa para a antessala, acende-se ali uma vela (1, 2).

Nº 284 A astúcia transporece pelo riso.

Nº 285 Campainha.

Nº 286 Apressou-se.

Nº 287 Campainha impaciente.

*A arrumadeira sai correndo; Irina está sentada*⁶¹,
pensativa; entram Kulíguin, Ólia e, atrás deles,
Verchínin. Nº 288

Nº 289{Kulíguin – Eis você outra vez! Disseram-me que haveria uma festa aqui.

Verchínin – Que estranho, eu saí agora há pouco. Há meia hora estavam esperando os mascarados.}Nº 289

Irina – Nº 290 Foram todos embora.

Kulíguin – Nº 291 Macha também foi embora? Para onde ela foi? E porque Protopópov está esperando lá embaixo numa troica? Por quem está esperando?

Irina – Nº 292 Não me faça perguntas... Estou cansada.

Kulíguin – Que moça mais caprichosa... Nº 293

Nº 294{Olga – O conselho só terminou agora. Estou exausta. Nossa diretora está doente e eu

⁶¹ K. S. Stanislávski riscou “está sentada” e escreveu “está bem perto do fogão”.

Nº 288 Conversa na antessala, a arrumadeira relata algo, Olga tira a peliça, o lenço. Kulíguin permanece com o casaco de peles, Verchínin também.

Nº 289 Na antessala, perplexo, aborrecido.

Nº 290 Aproximando-se do arco, fala na antessala.

Nº 291 Entrando com o casaco de peles, beija Irina e enche-a de perguntas.

Nº 292 Pondo-se no arco, encostando a testa na parede.

Nº 293 Senta-se.

Nº 294 Olga beija Irina, vai até a mesa, põe o chapéu e agacha pesadamente, recostando-se nas costas da poltrona.

fiquei no lugar dela. Minha cabeça dói, dói, dói...
[(*Senta-se.*)] Ontem Andrei perdeu duzentos rublos
no jogo. A cidade toda está falando disso.}Nº 294

Kulíguin – Sim, eu também me cansei no
conselho... [(*Senta-se.*)] Nº 295

Verchínin – Nº 296 Ainda agora minha mulher por
pouco não se envenenou. A situação foi contornada
e eu estou feliz; agora vou descansar. Pois então
temos que ir embora? Nº 297 Nº 298{Nesse caso,
permitam-me desejar-lhes uma boa noite. Fiódor
Ilítch, venha comigo para algum lugar! Não posso
ficar em casa, realmente não posso. Vamos!}Nº 298

Nº 295 Recostando-se também e esticando as pernas, descansa, deleita-se.

Nº 296 Verchínin também está de casaco de peles; coloca-se, apoiando-se sobre o batente da porta na antessala.

Olga beija Irina, vai até a mesa (1).

Kulíguin se senta (2). Verchínin se está apoiado no batente (3).

Nº 297 Param. Pausa.

Nº 298 Empurrando Kulíguin pelo ombro. Este não se move, deleita-se.

Kulíguin – N° 299 Não vou, estou cansado.
(*Levanta-se.*) N° 300 Cansei. N° 301 Minha mulher
foi para casa?

Irina – Deve ter ido.

N° 303{Kulíguin (*beija a mão de Irina.*) – N° 302
Adeus! Amanhã e depois de amanhã vou descansar
o dia inteiro. Boa noite. (*Vai.*) N° 304 Que vontade
de tomar chá.}N° 303 N° 305{Eu supus que passaria
a noite em companhia agradável, mas – o, fallacem
hominum spem!⁶² Caso acusativo exclamativo...}N°
305

Verchínin – N° 306 Nesse caso eu vou sozinho...
(*Sai com Kulíguin, assobiando.*) N° 307

⁶² Em latim no original: “Quem espera, desespera”.

Nº 299 Sem mudar a pose.

Nº 300 Suspiro, arruma o chapéu sobre a cabeça.

Nº 301 Levanta, vai até Irina.

Nº 302 Beija Irina.

Nº 303 Vai até Olga – beija-a, esta não se move.

Nº 304 Passa para a sala de jantar.

Nº 305 Pega na mesa um pedacinho de pão.

Nº 306 Na antessala.

Nº 307 Pausa. Ferrolho da porta. Irina, todo o tempo, imóvel.

NB Durante essa cena ouve-se que a troica está perto do portão, cavalos, sacudindo a cabeça, o tinir dos guizos.

Kulíguin beija Irina (1), vai até Olga (2), passa para a sala de jantar e sai (3). Verchínin sai (4).

Nº 308{Olga – Minha cabeça dói, dói... Andrei perdeu no jogo... a cidade toda comenta... Vou me deitar...}Nº 308 (*Vai.*) Nº 309 Amanhã estou livre...
Nº 310{Ai, meu Deus, como é agradável! Amanhã estou livre, depois de amanhã estou livre. Nº 311
Minha cabeça dói, dói... [(*Sai.*)] Nº 312}Nº 310

Irina (*sozinha.*) – Foram todos embora. Não há mais ninguém.

[*Na rua, uma sanfona,*] *a babá canta uma canção.*

Natacha (*de casaco de peles e gorro, passa pela sala; a arrumadeira vai atrás dela.*) – Nº 313
Daqui a meia hora estarei em casa. Só vou dar uma voltinha... (*Sai.*) Nº 314

Irina [(*ficando sozinha, nostálgica*)] – Nº 315 À Moscou, à Moscou, à Moscou!

Nº 308 Movendo a cabeça para aliviar a dor.

Nº 309 Levanta, vai.

Nº 310 Enquanto pega o chapéu e vai.

Nº 311 Beija Irina no caminho, sai.

Nº 312 Irina vai se arrastando melancolicamente até o piano. Passagem da arrumadeira.

Nº 313 Apressadamente.

Nº 314 Pausa. Barulho da porta que se abre. Partida da troica. Pausa. O candeeiro na sala de jantar extingue-se, vacila. O rato escarafuncha.

Nº 315 Geme como se tivesse dor: “À Moscou, à Moscou”. Ela se deita sobre o piano.

Pêndulo.

Até o começo do ato vê-se o tintilar das lamparinas que se extinguem – suspender.

Olga vai, beija Irina, sai (1). Irina vai até o piano (2).
Passagem da arrumadeira (3).

Passagem de Natacha e da arrumadeira (1). A arrumadeira
volta (2). 3 – I[rina].

3º ATO

- 1-Cama de Irina. 2-Cama de Olga. 3-Bombos. 4-Porta E. 5-Corredor. 6-Janela V. 7-Janela G. 8-Janela D. 9-Toalete de Olga. 10-Toalete de Irina. 11-Cama turca. 12-Sofá. 13-Biblioteca. 14-Porta Z.

Ato 3

3º ato. Acessórios (e barulhos)

- 1) Toque de sino a rebate (sino denso)
- 2) Toque de sino a rebate (sino mais alto)
- 3) Batida do pêndulo do relógio pequeno.
- 4) Manta para Macha. Travesseiro grande – também para ela.
- 5) Muitas roupas femininas e calçados - no nicho, próximo à saída, no sótão e atrás da cama de Olga.
- 6) Botão da campainha próximo ao sofá.
- 7) Som distante de campainha, atrás das coxias.
- 8) Passagem dos bombeiros, ao longe.⁶³
- 9) Água no lavatório e todos os artigos de lavatório: sabão, escovas, copo, toalha, escova de dente.
- 10) No criado-mudo há velas, fósforos, uma jarra com água e copos.

⁶³ Ao que parece K. S. Stanislávski tinha a intenção de ter soldados participando da extinção do incêndio (veja as palavras de Verchínin: Se não fossem os soldados a cidade toda teria queimado, são uns heróis!). N. da E.

- 11) Nas penteadeiras – diferentes jogos de toalete, espelho, perfumes, pó de arroz, velas, fósforos, pentes, escovas, frascos e o resto.
- 12) Molho de chaves de Natacha.
- 13) Na escrivaninha – todos os artigos para escrever e papel; na gaveta da mesa de Olga – remédios, diversas caixas e frascos as (suas) receitas.
- 14) Sobre o armário – caixas de papelão.
- 15) Em um canto algures há diversos quadros e retratos na moldura, os que não foram colocados no quarto.
- 16) Retratos nas molduras, diversos vasilhinhos e bibelôs pelas paredes do quarto.
- 17) Garrafa e copo d'água na mesa redonda, perto do sofá.
- 18) Na separação de dormir das irmãs, um lampião verde para dormir.
- 19) Sobre a mesa redonda há cadernos de estudos, dispersos sobre a mesa.
- 20) Em frente a porta E, um ferrolho (com barulho).
- 21) Relógio que Tchebutíkin quebra.

- 22) 3 copos de chá (para servir), 3 colherinhas de chá, 3 pratos e, neles, sanduíches, castanhas (nozes), pão, (para Irina, Tuzembakh, e Verchínin).
- 23) Batidas de relógio (som agudo) na caixa do Ponto ou sobre a mesa onde se senta Tchebutíkin (escrivaninha de Olga).
- 24) Um pequeno saquinho onde enfiar o relógio (o que deve ser quebrado). Pode ser um artigo de vidro, onde enfiar.
- 25) Os cacos do relógio, que serão colados.
- 26) Pincel e cola na escrivaninha.
- 27) Caixa com receita e comprimidos (remédio) sobre o criado-mudo de Irina.
- 28) Pulverizador com perfume.
- 29) Água de colônia sobre a penteadeira.
- 30) Lampião verde, para dormir (ele queima e se extingue).
- 31) Muitas chaves na argola de ferro (cravada na mesa de Olga).

NB Sobre a mesa redonda, um abajur acende-se e apaga-se. Há luz de um abajur no cubículo⁶⁴ de Olga e atrás da cama de Irina (um está coberto por uma fazenda de seda branca e o outro – azul-claro).

Início do Ato

Estado de espírito

- 1) Durante o abrir da cortina, toque de sino a rebate acelerado, denso, ao longe.
- 2) Cortina.
- 3) Conversa (não é uma rebelião) de muitas vozes femininas, masculinas e de crianças, ao longe.
- 4) Na igreja, perto da casa, começa o toque de sino a rebate, redobrado, mais para agudo, som que tilinta.

⁶⁴A palavra russa Konurá, significa tanto cubículo como casinha de cachorro.

- 5) Lamentos e soluços da babá junto à janela, por trás do tabique (ver janela **A**). Ela observa por trás do incêndio, passa da janela **A** para as janelas **B, V e G**.
- 6) A camareira desce correndo do sótão, aproxima-se da janela **D**, abre um pouco a cortina – luz vermelha. A babá se aproxima dela. Olham juntas, choram, lamentam.
- 7) Passos apressados pelo corredor. Kulíguin entra correndo rapidamente, procura algo, sai correndo. Entrada e saída pela porta **E**.
- 8) Com a entrada de Kulíguin em cena, a babá e a arrumadeira saem correndo imediatamente pelo corredor e, lá, se escondem.
- 9) Na porta **i**, Kulíguin encontra-se com Olga e Anfissa, ouvem-se suas vozes. Kulíguin acompanha Olga e Anfissa até a porta **E** e depois sai correndo; Olga e Anfissa entram apressadamente no quarto.

Está escuro em cena, apenas o lampião verde queima colorido no dormitório das

irmãs, sobre a mesa (redonda) queima uma vela. Pelo corredor, um feixe de luz vindo da porta **i**. Nas janelas **A** e **B** há uma forte luz vermelha (do clarão do céu – vermelho), nas janelas **V** e **G** - uma luz mais fraca. A luz vermelha forma manchas pelo chão. A janela **D** está fechada com cortina. Quando a abrem, vê-se a luz vermelha. No sótão há brilhos de luz avermelhada. Perto da janela **D** há duas gaiolas com pássaros e, no corredor, outras duas, próximas às janelas **V** e **G**.

Neste ato há batidas de relógios pequenos (som mais acelerado e mais agudo).

Durante as primeiras badaladas do relógio, ouve-se, ao longe, um som denso, vindo da sala de visitas e da sala de jantar. Após algum retardo, os relógios batem, muito alto e apressadamente, em cena (no primeiro e segundo atos, ao contrário, o som desses relógios vinha de longe).

I) Tentar, aqui, no início do ato, acender uma lâmpada apagada e ver onde ela dá mais efeito, onde ela poderá ser útil, aqui ou no segundo ato.

II) A arrumadeira fecha a porta o sótão, avançando.

III) É visível que há muitas coisas diferentes que não estão arrumadas com o devido cuidado por falta de lugar, como por exemplo caixas de papelão, retratos e quadros na moldura.

NB Só neste ato é possível ter muito nervosismo e o ritmo acelerado. Não abusar das pausas. Travessias e movimentos, de todos - estão nervosos e apressados.

Quarto de Olga e Irina. Há uma cama à esquerda e uma à direita, ambas protegidas por biombos. São três horas da manhã. Nos bastidores tocam o sino a rebate, por causa do incêndio que já dura bastante tempo. Percebe-se que, em casa, ainda não foram dormir. Macha está deitada no sofá usando um vestido preto, como de costume. Entram Olga e Anfissa. Nº 1

Nº 2{Anfissa – Agora estão lá embaixo, sentadas embaixo da escada... Eu disse – “vamos subir, por favor, assim não está certo” – e elas choram. “Não sabemos onde está o papai”, elas dizem. “Queira Deus, que não tenha se queimado”. Imaginem! E no pátio há outros... também sem roupa.

Nº 3{Olga (*tirando as roupas do armário.*) – Tome este cinzento... Tome este também... ↑ E essa blusinha também... ↑ E pegue essa saia, babá...}Nº

3 Nº 4 O que foi isso, meu Deus! E a travessa Kirsanóvskaja, parece que queimou inteira...}Nº 2

Nº 5{↑ Isto aqui... Isto aqui... ↑ (*Atira uma roupa em suas mãos.*) Os Verchínin, coitados, se assustaram... A casa deles quase pegou fogo.↑Deixe que passem a noite aqui... ↑ não podemos permitir que voltem para casa... }Nº 5 ↑ E Fedótik, coitado, queimou tudo, não sobrou nada...

NB No sofá está dormindo Macha, sobre um travesseiro grande, coberta com uma manta até a cabeça. O público não deve notá-la até um certo momento.

Olga se aproxima de seu criado-mudo e, lá, acende uma vela. Atrás do leito, onde estão penduradas as roupas, ou no armário, escolhe roupas e atira-as nas mãos de Anfissa.

Nº 2 No dormitório, recebe de Olga as roupas velhas escolhidas por ela. Atrás do arco, no dormitório das irmãs.

Nº 3 Atirando as roupas escolhidas nas mãos de Anfissa.

Nº 4 Olga e Anfissa, atrás dela, vão escolher as roupas no tablado onde está o nicho. Lá estão penduradas as roupas, cobertas por um lenço. Olga leva consigo uma vela. À medida que aumenta o peso, Anfissa “dá uma sentadinha” na cadeira ou na arca.

Nº 5 Anfissa está abaixo. Olga lança as roupas sobre ela, para baixo.

Anfissa – N° 6 Poderia chamar Ferapont, Óliuchka,
eu não consigo levar tudo...

Olga N° 7 (*toca a campainha*). - ↑ N° 8 Não
adianta... (*À porta.*) N° 9 Venha aqui, quem estiver!
N° 10

Nº 6 Sentando-se com uma grande braçada de roupas recolhidas.

Nº 7 Olga se aproxima do sofá com a vela. Sua aproximação faz com que Macha desperte. Ela olha assombrada e, ainda com sono levanta-se e caminha até a cama turca. Lá, prepare-se para dormir, com o rosto para o público; carrega o travesseiro e a coberta. Cobre-se.

Nº 8 Campainha ao longe. Cessam os sinos (ambos).

Nº 9 Passando pelo corredor através da porta **J**, chama Ferapont. Chama até parar perto da porta **E**. Lembrar que Olga fecha atrás de si a porta **J** impreterivelmente, para que o efeito do incêndio não venha a entediar o público. Neste tempo, Anfissa espera pacientemente com as roupas nas mãos; incapaz de se mover, ela senta. Olhando para Ferapont que vai, atrás das coxias, Olga volta-se para o quarto e beija Macha, que está deitada. Observar: passando pela porta **E** (ao mesmo tempo do beijo) fecha-a.

Nº 10 Olga no corredor.

Nº 11 *Através da porta aberta, vê-se a janela vermelha pelo clarão do incêndio; ouvem-se os bombeiros como se estivessem passando perto da casa.*

Nº 12 Como é terrível! E maçante!

Entra Ferapont. Nº 13

Nº 15{Olga – Desça com isso. **Nº 14** Lá embaixo da escada estão as senhoritas Kolotílin... dê à elas. E dê isso também...

Ferapont – Estou ouvindo. No ano doze Moscou também pegou fogo. Meu Deus do céu! Os franceses estavam assombrados.⁶⁵

Olga – Vá... Pode ir...

⁶⁵ Trata-se do ano de 1812, quando os habitantes atearam fogo na cidade a fim de deter o exército de Napoleão.

Olga vai atrás das roupas, no nicho e, atrás dela, Anfissa. Macha mete-se na cama turca. Olga atravessa por causa da campainha.

Nº 11 Passagem dos bombeiros, ao longe. Barulho das rodas, tropel, som de tonéis vazios, correntes, 2-3 sinos de tons diferentes. Gritam ao longe 2-3 vozes.

Nº 12 Aproxima-se de Macha, beija-a.

Nº 13 Ferapont surge entreabrindo a porta E.

Nº 14 Olga e, atrás dela, Ferapont, aproximam-se de Anfissa, que está sentada.

Ferapont – Estou ouvindo. (*Sai.*)} **Nº 15 Nº 16**

Nº 15 Olga troca as roupas da mão de Anfissa para a mão de Ferapont.

Nº 16 Ferapont sai pela porta E, levando a pilha de roupas.

Olga chama Ferapont e volta. Ferapont entra. Olga passando as roupas das mãos de Anfissa para as mãos de Ferapont. Ferapont leva as roupas pela porta em que chegou.

Nº 18{Olga – Nº 17 Babá, querida, dê tudo isso. Nós não precisamos de nada, dê tudo, babá.}Nº 18
Nº 19 Estou cansada, mal me aguento em pé... Nº
20{Os Verchínin não devem ir para casa. As meninas vão dormir na sala de visitas e Aleksandr Ignátievitch, lá embaixo, na casa do barão... e Fedótik também, com o barão ou então em nosso salão. O doutor, como que de propósito, está bêbado, terrivelmente bêbado e ninguém poderá dormir lá. E a senhora Verchínin, na sala de visitas também.}Nº 20 Nº 21

Anfissa – Nº 22 Óliuchka, querida, não me mande embora. Não me mande embora!⁶⁶

Olga – Nº 23 Que bobagem você está dizendo, babá. Ninguém vai te mandar embora.

Nº 24{Anfissa (*encosta a cabeça no peito de Olga*).
– Minha filha, meu tesouro, eu labuto, eu trabalho...
Quando eu estiver sem forças vão me dizer: pode

⁶⁶ Na versão final esta fala veio acompanhada da rubrica (exausta).

Nº 17 Olga molhou o lenço no lavatório e leva-o à cabeça.

Nº 18 Olga beija Anfissa, esta tenta beijar-lhe a mão. Olga tira a mão bruscamente.

Nº 19 Olga sentou-se apoiando a cabeça (que dói) na parede, tendo antes lavado as mãos.

Nº 20 Anfissa enxuga os olhos lacrimejantes e senta.

Nº 21 Pausa. Olga, encostando a cabeça na parede, geme de dor de cabeça. Anfissa tenta se levantar com dificuldade, está agitada.

Nº 22 Ajoelhando-se inesperadamente. Numa súplica nervosa.

Nº 23 Não presta muita atenção, apenas sacode o braço.

Nº 24 Beija a mão e começa a soluçar e a choramingar. Está muito nervosa, treme. Olga está espantada, tenta levantá-la e colocá-la sentada em seu lugar.

ir! Mas para onde eu vou? Para onde? Oitenta anos... Oitenta e um anos...}Nº 24

Olga – Sente-se, babá... Você está cansada, coitada... (*Colocando-a sentada.*) Nº 25 Descanse, minha querida. Como está pálida! Nº 26

Entra Natacha. Nº 27

Nº 28{Natacha - Lá estão dizendo que é preciso criar o mais depressa possível uma sociedade de amparo às vítimas do incêndio. Pois bem. É uma ótima ideia. Em geral é preciso ajudar os pobres, é obrigação dos ricos. Bóbik e Sófotchka estão dormindo como se nada estivesse acontecendo. Há gente por toda a parte, aqui, qualquer lugar que você vá, a casa está atulhada. Agora, na cidade, há influenza, tenho medo que as crianças peguem. Nº

29

Nº 25 Olga vai atrás de água no criado-mudo.

Nº 26 Dá de beber a velha nervosa.

Nº 27 Entrada rápida, sem pausa, de Natacha, que vem acompanhada por Kulíguin e Andrei desde a porta. Conversam animadamente. Natacha aparentemente passa um sermão em Andrei por causa de sua apatia e indolência. Entra batendo a porta, rápida, enérgica, e nervosamente. Ela chegou para pegar papel, pena e tinteiro para assinar a lista de doação aos pobres. Tem as chaves nas mãos e as sacode.

Nº 28 Natacha entra rapidamente, administrando a casa sobre a mesa de Ólia. Lá, pega a pena e o tinteiro e procura papel. Ao terminar o monólogo que ir embora, mas a réplica a respeito do incêndio fez com que Natacha se lembrasse disso; ela quer ver como está o clarão e, deixando sobre a mesa (redonda) a pena e o tinteiro, o papel e as chaves e vai até a janela.

Nº 29 Natacha quer sair, pegando as coisas pelas quais viera.

Olga (*sem ouvi-la.*) – N° 30 Deste quarto não dá para ver o incêndio, está tudo tranquilo... N° 31}N° 28

Natacha – É... N° 32 Eu devo estar descabelada. (*Em frente ao espelho.*) N° 33 Dizem que eu engordei... Não é verdade! De jeito nenhum! N° 34 Macha está dormindo, está cansada, pobrezinha... N° 35 (*á Anfissa, friamente.*) N° 36 Não se atreva a ficar sentada na minha frente! Em pé! Saia daqui!

Nº 30 Sem prestar atenção em Natacha, fala com a babá, aproximando-lhe o lenço úmido.

Nº 31 Olga diz essas palavras à babá pondo-se de joelhos (Anfissa está sentada). A velha fraqueja e põe os cotovelos nos joelhos, apoiando a cabeça com as mãos.

Nº 32 Natacha põe as coisas sobre a mesa, aproxima-se da janela, abre a cortina e olha. A luz vermelha do incêndio a ilumina. Fecha, afasta-se – olhando-se no espelho. Tudo apressadamente, sem pausa.

NB Lembrar a arrumadeira, a Natacha e a todos os outros que, quem abrir a cortina deve fechá-la muito bem para que a luz vermelha do incêndio não enfastie, não empanturre.

Nº 33 Olha-se, casualmente, no espelho, detém-se de perfil esticando as pregas da frente do vestido (conto em segredo: está em estado interessante).

Nº 34 Olha-se e voltando da frente diante do espelho, vê Macha. Vai até ela e a acariciou. Macha aparece por debaixo da manta e, zangada, esconde novamente a cabeça.

Olga umedece o lenço, lava as mãos, senta-se na cadeira e apoia a cabeça na parede. Anfissa aproxima-se de Olga e se põe de joelhos. Trajeto de Natacha: até a mesa de Olga, à mesa redonda, à janela e até Macha.

Nº 35 Natacha faz tudo rapidamente, com pressa e, na medida do possível, sem pausas. Por exemplo: enquanto acaricia Macha, já vê Anfissa.

Nº 36 Neste momento Olga se aproxima do lavatório e molha o lenço. Natacha não dá um grito, mas fala de forma muito imponente e insolente. Expulsa com um gesto. Olga fica estupefata, pasma até.

Anfissa sai; pausa. N° 37

Eu não entendo por que você mantém que essa velha.

Olga (*estupefata*) – N° 38 Desculpe, eu também não entendo...

N° 39{Natacha – Não porque ela continuar aqui. Ela é uma camponesa, deve ir viver na aldeia... Para que tanto mimo? Eu gosto de ter ordem em casa. (*Acaricia o rosto de Olga.*) N° 40 Você está cansada, coitadinha... N° 41{Nossa diretora está cansada!}N° 39 N° 42 E quando minha Sófotchka crescer e entrar no ginásio,}N° 41 eu vou ter medo de você...

Olga - Eu não vou ser diretora. N° 43

Nº 37 Natacha vai até a mesa redonda atrás das coisas. Anfissa sai apressadamente pela porta **Z**.

Nº 38 Ainda petrificada, sem dar conta de si.

Nº 39 Pegando o papel a pena, o tinteiro e as chaves. Vai para a porta de saída **E**. Fala como se fosse um mentor, muito segura, mas suave.

Nº 40 Detém-se, vendo que Olga está estupefata. Caminha até ela.

Nº 41 Beija-a, tem as coisas nas mãos.

Nº 42 Anda, detém-se.

Nº 43 Olga volta a si. Vai, carregando consigo o copo em que deu de beber a Anfissa. Ólia vai à mesa redonda e começa a acender a lamparina.

Natacha vai pegar as coisas na mesinha redonda. Natacha ia saindo, parou. Natacha se aproxima de Ólia. Ólia vai até a mesa para acender a lamparina.

Natacha – N° 44 Você será escolhida, Ólietchka.
Está decidido.

N° 45{Olga – Vou recusar. Eu não posso... Não
tenho forças para isso... N°46{*(Bebe água.)* Ainda
agora você foi tão grosseira com a babá.}N° 46
Perdoe, mas eu não estou em condições de
suportar... fiquei com a vista turva...}N° 45

Natacha (*agitada.*) - N° 47 Desculpe, Ólia, me
desculpe. Eu não queria te aborrecer.

Macha levanta, pega o travesseiro e sai irritada. N°
48

N° 49{Olga – Perceba, querida, pode ser estranho o
modo em que fomos educadas, mas eu não posso
suportar isso. Esse tipo de atitude me atormenta, eu
fico doente... eu simplesmente desanimo...}N° 49
N° 50

Natacha – Desculpe, desculpe... (*Beija-a.*)

Nº 44 Vai e volta novamente.

Nº 45 Luz. Olga está em frente à mesa, acendendo a lâmpada.

Nº 46 Muito nervosa.

Nº 47 Bondosa, quase assustada, pondo na mesa redonda as coisas tomadas.

Nº 48 Ólia, rapidamente, vai à sua escrivaninha e procura as gotas de louro e cereja. Macha se levanta preguiçosamente e leva seu travesseiro. Sai. Natacha, quase perturbada, vai até Ólia e beija-lhe a cabeça. Pausa.

Nº 49 Um pouco mais tranquila, não tão nervosa.

Nº 50 Levanta-se e caminha para pingar as gotas. Natacha beija-a um pouco acanhada (ela, por via das dúvidas está um pouco temerosa com a futura inspetora).

Nº 51{Olga – Qualquer grosseria, por menor que seja, uma palavra indelicada, me perturba.

Nº 52{Natacha – É verdade que eu, frequentemente, falo demais, mas concorde, minha querida, ela deveria morar na aldeia.}**Nº 52**}**Nº 51**

Nº 53{Olga - **Nº 54** Ela já está conosco há trinta anos.

Natacha **Nº 55** – Mas já não pode trabalhar. **Nº 56**
Nº 57{Ou eu não entendo ou você é que não quer me entender. Ela não serve mais para o trabalho, só dorme ou fica sentada.}**Nº 57**

Nº 51 Em frente à mesa redonda, pinga as gotas.

Natacha vai atrás dela.

Nº 52 Cautelosamente, como que se desculando.

Natacha senta-se no braço do sofá.

Ólia vai pingar as gotas.

Natacha vai atrás dela até a mesa.

Nº 53 Ólia pinga as gotas.

Nº 54 Ólia, em tom de quem ensina moral às ginásianas. Pacientemente, mas nervosa.

Nº 55 Não entende, começa a se irritar.

Nº 56 Impaciente, batendo na perna, se levanta, nervosa.

Nº 57 Pegando a tinta, o papel e a pena.

Olga Nº 58 – Que fique sentada.

Natacha (*com assombro*). Nº 59 – Como assim
“que fique sentada”? Nº 61{Mas ela é uma criada.
(*Entre lágrimas.*) Nº 60 Eu não entendo você, Ólia.
Eu tenho babá, ama de leite, nós temos
arrumadeira, cozinheira... Para que precisamos
dessa velha?}Nº 61 Para quê?}Nº 53

Toca o sino. Nº 62

Olga - Nº 63 Essa noite envelheci dez anos.

Nº 58 Pingando as gotas.

Nº 59 Caminha e para.

Nº 60 Indefesa. Quase um capricho infantil.
Ficando e não mais saindo.

Nº 61 Ainda mantém os objetos em mãos, a cada
minuto prepara a saída.

Nº 62 Toque de sino a rebate – sino grande. O
toque a rebate está quase parado, quando recomeça
acelerado, nervoso.

Nº 63 Toma o remédio. Suspira profundamente,
atira o copo, vai até o leito e desaba sobre ele.

Nº 64{Natacha – Nº 65 Nós precisamos chegar a um acordo de uma vez por todas, Ólia... Você no ginásio e eu em casa. A educação, com você e, os afazeres domésticos, comigo. E se eu digo algo sobre os criados é porque sei o que estou dizendo; eu sei o - que - di-go... Nº 66 E que amanhã mesmo essa velha ladra não esteja mais aqui, essa decrepita Nº 67}Nº 64(*bate os pés*), Nº 68 essa bruxa... Não ouse me irritar! Não me provoque! (*Dando-se conta.*) Nº 69 Se você não se mudar para o andar de baixo nós vamos brigar sempre. Isso é terrível! Nº 70

Macha sai com o travesseiro.

Olga vai até a escrivaninha para pegar o remédio e, depois, deita na cama.

Natacha aproxima-se da mesa redonda, depois se aproxima da escrivaninha.

Depois vai até o arco e fala com Olga, que se deita.

Nº 64 Olga está na cama, atrás do arco. Natacha está no arco. Natacha começa, sem gritar, mas com firmeza; ao menor movimento de Olga se irrita; mais e mais forte.

Nº 65 Vai até o grito agudíssimo e lágrimas.

Nº 66 Movimento de Olga. Natacha sacode nervosamente

as mãos, tampa os ouvidos balançando, nervosamente, a cabeça.

Nº 67 Movimento de Olga. Atira as chaves ao chão.

Nº 68 Gane com lágrimas na voz.

Nº 69 Toque a rebate do sino pequeno.

Natacha vai ficando nervosa, caminha até a mesa e bebe água (pode ser que pingue as gotas alheias). Senta-se, acalma-se.

Nº 70 Acalma-se. Pega as coisas e caminha dando essa réplica à Ólia, no caminho. Natacha sai.

Entra Kulíguin. Nº 71

Kulíguin – Onde está Macha? Nós já podemos ir para casa. Nº 72 Dizem que o fogo já diminuiu. *(Espreguiçando-se.)* Queimou apenas um quarteirão, apesar do vento que no começo deu a impressão de que toda a cidade estava em chamas. Nº 73 *(Senta-se.)* Nº 74 Estou exausta. Nº 75 Ólietchka, minha querida... Com frequência eu penso que, se não fosse Macha eu me casaria com você, Ólietchka... Nº 76 Você é tão boa... Cansei. *(Aguça os ouvidos.)* Nº 77

Nº 71 Pausa. Durante a pausa e a saída de Natacha, toque de sino a rebate mais forte, por 20 segundos. À entrada de Kulíguin, cessa o sino pequeno e, depois, na fala de Kulíguin “cansei”, cessa também o sino grande.

Olga, esgotada, se levanta e caminha até o sofá; começa, preguiçosamente, a corrigir os cadernos, trancando previamente a porta E com o ferrolho. Assim que Ólia se senta, Kulíguim entra rapidamente. Ele entra rápido, como se alguma coisa tivesse acontecido. Entra e examina, está procurando Macha. “Onde está Macha” – fala tranquilamente, sem alarme, para não matar a fala seguinte.

Nº 72 Aproxima-se da janela, abre a cortina e olha. Luz vermelha. Fechar bem a cortina.

Nº 73 Parar o sino grande.

Nº 74 Espreguiça-se antes de se sentar. Beija Olga, que se afasta com cuidado. Senta-se.

Nº 75 Kulíguin senta-se e descansa; está refestelado e olha com os olhos semicerrados para Olga, que

está arrumando os cadernos. Diz claramente e com simplicidade a próxima frase. Com autoridade.

Olga – **Nº 78** Quê?

Natacha se aproxima da cama para injuriar Olga. Natacha chora, senta e pinga as gotas. Ólia atravessa para arrumar os cadernos. Kulíguin entra, olha o incêndio e se senta com Ólia.

Nº 76 Sem cerimônia toma-lhe a mão e depois larga.

Nº 77 Kulíguin desmorona no sofá por detrás do corpo de Ólia. Ele apoia a cabeça sobre a mão. Pausa. Ao longe, ouve-se um grito de Natacha. Ela também está muito nervosa e passa uma descompostura em alguém, provavelmente em Anfissa. Voz do doutor, que bate na porta E. Kulíguin soergue-se rapidamente.

Nº 78 Assustada; ela está nervosa, a cada pequeno ruído se assusta.

Nº 79{Kulíguin – Como se fosse de propósito o doutor encheu a cara, está terrivelmente bêbado. Como se fosse de propósito! Nº 80 (*Levanta-se.*) Parece que aí vem ele... Está escutando? Nº 81 Sim, está vindo... (*Ri.*) Nº 82 Que tipo... Vou me esconder. (*Vai até o armário e põe-se num canto.*) Nº 83 Que bandoleiro! Nº 84}Nº 79

Nº 85{Olga – Estava há dois anos sem beber e, de repente, embebedou-se...

(*Sai com Natacha para um canto do quarto.*)}Nº 85

Nº 79 Ambos aguçam os ouvidos.

Nº 80 Voz do doutor que está filosofando no corredor.

Nº 81 Levanta e se aproxima da porta. Olha por uma fresta.

Nº 82 Procura um lugar onde se esconder.

Nº 83 Procura um lugar onde se esconder.⁶⁷

Nº 84 Kulíguin se esconde no arco do armário.

Nº 85 Apressadamente se levanta e vai para trás do biombo. Lá, fecha bem a cortina e, provavelmente se deita.

Kulíguin se levanta de um salto e olha na direção da porta. Esconde-se em frente à despensa. Olga vai ao leito e lá fecha bem a cortina.

⁶⁷ Essa nota está mesmo repetida.

Entra Tchebutíkin; atravessa o quarto sem cambalear, como se estivesse sóbrio. Para, olha ao redor, depois se aproxima do lavatório e começa a lavar as mãos. Nº 86

Nº 87{Tchebutíkin – O diabo carregue a todos... **Nº 88** Todos... **Nº 89** Acham que, por eu ser médico, sei tratar todas as doenças, mas eu, decididamente não sei nada, esqueci tudo, esqueci tudo o que sabia, não me lembro de nada, de nada, decididamente.}**Nº 87**

Olga e Natacha saem sem serem percebidas por Tchebutíkin. Nº 90

Nº 91{O diabo que carregue... Quarta-feira passada tratei de uma mulher em Zássip e ela morreu; eu sou o culpado por ela ter morrido. Sim...}**Nº 91****Nº 92** Alguma coisa eu sabia há vinte e cinco anos, mas agora já não me lembro de nada. **Nº 93**{Nada... Minha cabeça está vazia e meu coração está

Nº 86 Tchebutíkin abre a porta energicamente até a metade. Em pé, à porta, olha ao redor: não há ninguém. Praguejou.

Nº 87 Está perto da porta aberta, apertando a maçaneta.

Nº 88 Fecha a porta, do mesmo modo, enérgico que a abriu. Palavra: “cortou” – diz detrás da porta.

Nº 89 Outra vez energicamente, abre a porta, entra pela metade no quarto e fala como que a alguém que estivesse ali, perto dele. Kulíguin, no canto, atrás, assiste e se diverte.

Nº 90 Entra, abre a porta com muito cuidado. Olha ao redor e, nas pontas dos pés, vai ao toalete. Penteia a barba enigmaticamente com o pente de Irina.

Nº 91 Diz essas palavras num sussurro, voltando-se a alguém.

Nº 92 Faz gestos desesperados, deixa cair a escova. Não recolheu, levantou. Pôs-se a andar. Parou em frente ao lavatório. Arregaçando as mangas.

Nº 93 Olha fixamente para as mãos lavadas.

gelado.⁶⁸ Talvez eu nem seja um homem, apenas parece que tenho braços e pernas... e cabeça; pode ser que eu não exista realmente, mas apenas tenho a impressão de que ando, como, durmo. (*Chora.*)}}Nº 93 Nº 94 Oh, se eu não existisse! (*Para de chorar, sombrio.*) Ao diabo... Anteontem no clube conversavam sobre Nº 95{Shakespeare, Voltaire... Eu não li, não li nada, mas fiz cara de quem tinha lido.}Nº 95 E os outros também, são como eu... Nº 96 Uma vulgaridade, uma baixeza. E eu me lembrei daquela mulher que morreu na quarta... me lembrei, senti um peso no coração e vi toda a sujeira e me deu um asco... e eu enchi a cara... Nº 97

⁶⁸ Essa frase não permaneceu na versão final do texto de Tchekhov.

Nº 94 Começa a chorar. Senta-se com as mãos lavadas.

Nº 95 Sombriamente. Olha para as mãos lavadas de modo suspeito.

Nº 96 Levanta-se e, novamente, lava as mãos.

Nº 97 Enquanto prossegue a cena, Tchebutíkin pega a toalha e, secando as mãos, senta-se perto da escrivaninha.

NB Durante a cena de Tchebutíkin, Kulíguin o tempo todo faz a mímica de seu observado.

Tchebutíkin para à porta. Tchebutíkin aproxima-se do toalete, do lavatório, senta-se perto do lavatório, levanta-se novamente, lava as mãos, pega a toalha e senta-se de costas para o público, perto da mesa (escrivaninha).

Entram Irina, Verchínin e Tuzembakh; Tuzembakh está usando uma roupa de civil de última moda. Nº 98

Irina - Nº 99 Vamos sentar aqui. Aqui ninguém vai entrar.

Nº 100{Verchínin – Se não fossem os soldados a cidade toda teria queimado. São uns heróis! (*Esfrega as mãos de puro deleite.*) Gente valiosa!}Nº 100

Kulíguin (*aproximando-se deles.*) - Nº 101 Que horas são, senhores?

Tuzembakh – Nº 102 Já são quatro horas.⁶⁹ Nº 103 Está amanhecendo.

Irina – Estão todos no salão, ninguém vai embora. E o seu Soliôni também está lá... Nº 104 (*Tchebutíkin*) O senhor poderia ir dormir, doutor.

⁶⁹ Apagado por K. S. Stanislávski e escrito: “quase quatro”. N. do E.

Nº 98 Irina, atrás dela, Verchínin e, atrás dele, Tuzembakh. Eles carregam, cada um, um copo de chá (sem bandeja) e um prato com pão, sanduíches e nozes. Irina e Tuzembakh limpam a mesa redonda, transferindo dela para outro lugar os cadernos e lápis de Ólia (para sua escrivaninha), jarra e água (para o lavabo). Assim, liberaram o lugar para o chá que foi trazido. Entra Verchínin com a papiróssa e um cachimbo turco; para não lançar fumaça ele fica em frente à porta entreaberta, soltando a fumaça no corredor, pela fresta.

Nº 99 Põe o chá na mesa.

Nº 100 Pondo o chá na mesa e tomando um gole.

Nº 101 Sai da emboscada rindo de Tchebutíkin, se espreguiça deixando as mãos na cabeça. Para no arco.

Nº 102 Neste tempo, pega os cadernos de Ólia e os coloca sobre a escrivaninha.

Nº 103 Levanta o relógio da mesa de Ólia, observa-o e coloca-o novamente em seu lugar. Vai à mesa.

Nº 104 Nesse momento, coloca os cadernos sobre a mesa de Ólia.

Tchebutíkin – N° 105 Estou bem... Obrigado...
(*Penteia a barba.*) N° 106

Kulíguin (*ri*). - N° 107 Que pileque, Ivan Románytch⁷⁰. (*Bate-lhe no ombro.*) Bravo! In vino, veritas⁷¹ – diziam os antigos. N° 108

N° 109{Tuzembakh – Estão me pedindo para organizar um concerto em benefício das vítimas do incêndio.

Irina – Com quem? ↑

⁷⁰ Diminutivo do patronímico Románovitch.

⁷¹ Provérbio latino: a verdade está no vinho.

Nº 105 Levanta-se, arrasta os pés e se senta.

Nº 106 Penteia a barba. Depois, Tchebutíkin, com especial empenho, enrola a toalha como se estivesse resolvendo um problema de matemática.

Nº 107 Inclina-se diante de Tchebutíkin, apoiando as mãos sobre os joelhos.

Nº 108 Tchebutíkin cumprimenta Kulíguin gravemente. Este morre de rir.

Nº 109 Estão cansados, todos instalados, recostados nas costas do sofá e da poltrona; de vez em quando, inclinam-se, tomam um gole de chá e, outra vez, recostam-se. Verchínin fuma à porta. Sonolência. Estão de os olhos fechados. Todos vencem o sono.

NB Verchínin fuma. De vez em quando ele se aproxima da mesa, toma um gole de chá e novamente vai até a porta.

Tuzembakh - **Nº 110** Se quisermos podemos organizar. Mária Serguêievna, por exemplo, toca maravilhosamente bem.

Kulíguin – Toca maravilhosamente! **Nº 111**

Irina – Ela já se esqueceu. Faz três anos que não toca... ou quatro. ↑

Tuzembakh – Nessa cidade não há absolutamente ninguém que entenda de música. Nem uma alma. Mas eu, eu entendo e asseguro aos senhores, palavra de honra, que Mária Serguêievna toca admiravelmente bem, é quase um talento. }**Nº 109**

Nº 110 De olhos fechados.

Verchínin fuma, à entrada da porta, pondo o chá sobre a mesa.

Irina e Tuzembakh transferem as coisas da mesa redonda para a escrivaninha.

Irina senta no sofá, cobrindo-se com o chale, Tuzembakh está na poltrona (sonolência). Kulíguin atravessa o arco, espreguiça-se, aproxima-se de Tchebutíkin.

Nº 111 Aproxima-se de Tuzembakh, depois senta no sofá.

Kulíguin senta no sofá.

Kulíguin - Nº 112 Tem razão, barão. Eu a amo muito, Macha. Ela é muito boa.

Tuzembakh - Nº 113 Saber tocar tão esplendidamente e ao mesmo tempo perceber que ninguém, absolutamente ninguém entende você!

Kulíguin (*suspira*). – Sim... Nº 114 Mas seria correto ela participar do concerto?

Pausa. Nº 115

Nº 116{Bem, eu não sei de nada, senhores. Pode até ser uma boa ideia. Devo confessar que o nosso diretor é uma boa pessoa, é até muito bom, mas tem uma certa maneira de ver as coisas... É claro, não é problema dele, mas, mesmo assim, se quiserem eu talvez possa falar com ele.}Nº 116

[*Tchebutíkin pega o relógio de porcelana e fica examinando.*] Nº 117

Verchínin – Eu me sujei todo no incêndio, não me pareço com nada.

Nº 112 Nesse instante, abre os olhos.

Nº 113 De olhos abertos, tomando um gole de chá.

Nº 114 Como se despertasse, abre os olhos novamente e pegou um pedaço de pão.

Nº 115 Fecha os olhos. Pausa. O relógio bate, ao longe, isto é, na sala de jantar; na sala de visitas, bate com algum atraso; na última vez antes da morte [do barão] bate também o pequeno relógio, (aquele que há pouco Tuzembakh pegara e, tendo olhado, colocou diante de Tchebutíkin). Tchebutíkin está sentado de costas para o público de tal modo que pode, de forma imperceptível para o público, tocar o sininho no lugar do relógio. (Se isto não for incomodo, mas se for, essas batidas serão feitas na caixa do ponto). Quando esse relógio começa a bater, Tchebútikin fica atento pega-o nas mãos e começa a girá-lo. Tchebutíkin sacode o relógio como se quisesse parar o seu andamento.

Nº 116 Fecha os olhos.

Nº 117 Pausa. Verchínin caminha e põe a ponta no cinzeiro que está sobre a mesa redonda. Toma um gole de chá. Nota uma mancha no casaco.

Pausa. Nº 118

Ontem eu ouvi por alto que querem mudar nossa brigada para algum lugar distante. Uns dizem que vai ser para o reino da Polônia, outros para Tchitá⁷².

Tuzembakh - Nº 119 ↑ Eu também ouvi dizer. ↑ E daí? A cidade vai ficar vazia.

Irina - ↑ E nós iremos embora! Nº 120

Tchebutíkin (*deixa cair o relógio que se espatifa*).

Nº 121 Em mil pedaços!

Pausa; todos estão aflitos e desconcertados. Nº 122

Kulíguin [*(recolhendo os cacos)*]. – Nº 123 Quebrar uma coisa tão cara, ah, Iván Románitch! Nota zero de comportamento!

⁷² Cidade siberiana próxima ao lago Baikal.

Nº 118 Verchínin sai para a porta e lá, se limpa.

Nº 119 Com os olhos fechados.

Nº 120 Também não se mexe.

Nº 121 Pausa. Tchebutíkin deixa cair o relógio.

Nº 122 Todos estremecem. Verchínin começa a recolher o relógio. Irina grita, Tuzembakh e Kulíguin despertam.

Nº 123 Ameaçando levantar (dando uma levantadinha) do lugar.

Irina – Nº 124 Era o relógio da falecida mamãe.

Nº 126{Tchebutíkin – Pode ser. Da mamãe, talvez, da mamãe. Nº 125 Talvez eu não o tenha quebrado, apenas pareça ter quebrado. Pode ser que apenas pareça estarmos vivos, mas na verdade, não estamos. Nº 128{Eu não sei de nada, ninguém sabe. (*Em frente à porta*). Nº 127 O que estão olhando? Natacha tem um caso com Protopópov e vocês não veem... Ficam aí sentados e ninguém vê, mas Natacha e Protopópov têm um caso...}Nº 128 (*Canta.*)}Nº 126 Nº 129{Aceite essa tâmara... (*Sai.*)

Verchínin – Sim... (*Ri.*) Como tudo isso é realmente estranho! (*Pausa.*) Quando o fogo começou eu corri para casa o mais depressa possível; cheguei perto, olhei e nossa casa estava intacta e fora de perigo, mas minhas duas meninas estavam de camisola na soleira da porta, sem a mãe, aquela agitação na rua, os cavalos e os cachorros correndo, e as meninas com uma expressão de angústia, de horror, de súplica e não sei mais o quê; quando vi aquelas

Nº 124 Irina se aproxima da mesa. Está zangada.

Nº 125 Verchínin leva o relógio à mesa redonda e lá, durante a próxima cena, tenta concertá-lo. Irina lhe dá uma cola. Kulíguin, primeiramente, tenta tomar parte no concerto, mas depois, o sono o vence. Verchínin cola e bebe um golinho de chá. Às vezes, por hábito, mete a mão no bolso à procura da papiróssa, mas imediatamente se lembra de que não se pode fumar e mete a papirróssa de volta no bolso. Irina recolhe os cacos e leva-os para ele.

Nº 126 Irina recolhe os cacos.

Nº 127 Vai. Kulíguin balança a cabeça em reprovação, condenando “Ai, ai!”. Todos olham para ele.

Nº 128 À porta, brigando porque estão olhando para ele e dando à Kulíguin uma toalha dobrada cuidadosamente.

Nº 129 Durante este monólogo, sem atrapalhá-lo, Irina põe os cacos perto de Verchínin e tira da biblioteca a cola, deixando-a sobre a mesa que está perto de dele. Kulíguin e Verchínin olham com atenção e colam o relógio.

carinhas meu coração ficou apertado. Eu pensei – meu Deus, pelo que essas meninas ainda vão passar ao longo da vida. Eu agarrei as duas e saí correndo e só pensava em uma coisa – pelo que essas meninas ainda vão passar nesse mundo? (*Pausa.*)⁷³ Cheguei aqui e cá estava a mãe delas, gritando, brava, à minha procura.

[*Entra Macha com o travesseiro e senta-se no sofá.*]}Nº 129

Nº 130{Verchínin – E enquanto minhas duas meninas estavam de camisola na soleira da porta e a rua estava vermelha pelo fogo, com uma barulheira infernal eu me lembrei de que há muitos anos acontecia uma coisa parecida quando nosso inimigo nos surpreendia inesperadamente e incendiava e saqueava tudo o que via. E, pensando bem, que diferença faz entre o que foi e o que está sendo agora? E não passará muito tempo, uns duzentos ou trezentos anos e olharão a nossa vida atual com

⁷³ Na versão final, antes da pausa, rubrica: “toque de sino a rebate”.

Verchínin vai recolher o relógio, senta-se em frente à mesa e cola-o. Irina vai para perto de Tchebutíkin, recolhe os cacos, leva-os para a mesa redonda, vai até a biblioteca, traz a cola e senta-se no lugar anterior. Tchebutíkin vai embora.

Nº 130 Irina prende no abajur um pedaço de papel para proteger os olhos da luz. Pode ser que Tuzembakh tenha feito isso para ela. Verchínin e Kulíguin, no mesmo jogo.

Nº 131 Entra Macha com o travesseiro. Seus olhos e os de Verchínin se encontram. Kulíguin dorme. Verchínin fica radiante, começa a rir. Macha sorri para ele. A luz vermelha do incêndio começa a piscar um pouco (está se extinguindo).

horror e zombaria e tudo o que é o nosso presente parecerá torpe, pesado e, além disso, muito incômodo e estranho. Oh, que vida será, que vida!}Nº 130 Nº 131 *(Ri.)* Desculpem, já estou filosofando de novo. Nº 132{Permitam-me prosseguir, senhores. Estou com uma terrível vontade de filosofar, com esse estado de espírito.}Nº 132

Pausa. Nº 133

Nº 135{Parece que estão todos dormindo. Nº 134 Como eu estava dizendo, que vida será! Imaginem: aqui na cidade há, agora, apenas três pessoas como vocês, mas nas próximas gerações haverá mais e mais e mais e, chegará um tempo em que tudo será à nossa maneira, a vida será à nossa maneira. E depois os senhores vão envelhecer e outras pessoas vão nascer e elas serão melhores que os senhores... *(Ri.)*}Nº 135 Nº 136 Hoje estou com um estado de espírito especial. Nº 137{Tenho uma vontade

Nº 132 Verchínin fala rindo, animado. Macha, sorrindo, vai, põe o travesseiro na cama turca e, sem baixar seus olhos apaixonados de Verchínin, aproxima-se da cadeira de Tuzembakh. Todos os demais dormem e não vêem a entrada de Macha.

Nº 133 Macha vai para detrás da poltrona de Tuzembakh e olha para os adormecidos.

Nº 134 Com seu próximo monólogo, Verchínin como que disfarça sua conversa de olhos com Macha.

Nº 135 Jogo de olhares entre Macha e Verchínin; diz o monólogo para disfarçar o jogo de mímica.

Nº 136 Tuzembakh ronca ligeiramente.

Nº 137 Durante todas essas palavras transparece o entusiasmo de Macha.

Nº 138 Jogar como se Macha lhe perguntasse: “Você me ama?” Verchínin responde: “Sim, muito”. Macha: “Hoje, eu serei sua”. Verchínin: “Ó, que felicidade, que êxtase”.

infernai de viver... (*Canta.*) Todas as idades se submetem ao amor⁷⁴... (*Ri.*)}Nº 137

Nº 138{Macha – Tram-tam-tam...⁷⁵

Verchínin – Tam-tam...

Macha – Tra-ra-ra?

Verchínin – Tra-ta-ta. (*Ri.*)}Nº 138

Entra Fedótik. Nº 139

Fedótik (*chora*). – Queimou tudo! Queimou tudo!
Não sobrou nada!

Ri. Nº 140

Irina – Mas que brincadeira!Queimou tudo?

⁷⁴ Trecho da ópera *Evguêni Oniéguin* de A. Púchkin.

⁷⁵ Aqui K. S. Stanislávski colocou um ponto de interrogação e anotou “Isto é uma pergunta”. N. do E.

Nº 139 Com barulhos e tropel, entra correndo Fedótik pelo corredor: valsando, zumbindo. Canta: “Queimou”. Com a sua batida todos despertam, olham uns para os outros com assombro.

Nº 140 Verchínin e Macha riem mais do que todos e Fedótik, ainda mais.

Entrada de Macha. Ela põe o travesseiro na cama turca e coloca-se atrás da cadeira de Tuzembakh. Dança de Fedótik. Ele cumprimenta Kulíguin, Verchínin, Tuzembakh, Macha e Irina.

Nº 141{Fedótik (*Ri*). – Tudo, completamente... (+)
Não sobrou nada. (+) Queimou o violão, (+) e as
fotografias, (+) e todas as minhas cartas... Eu queria
lhe dar um caderninho – queimou também.}**Nº 141**
(+)

Entra Soliôni. **Nº 142**

Irina – Não, saia, por favor, Vassíli Vassílievitch.
Não pode ficar aqui.

Soliôni - **Nº 143** E por que esse barão pode e eu
não?

Verchínin - **Nº 144** De fato, precisamos ir. Como
está o incêndio? **Nº 145**

Soliôni – Dizem que está diminuindo... **Nº 146**
Decididamente isso é muito estranho. Por que o
barão pode e eu não posso ficar?

Nº 147{Verchínin – Tram-tam-tam?

Macha – Tam-tam.}**Nº 147**

Nº 141 Onde houver cruz (+), corta com um riso a fala de Fedótik. Ele é extraordinariamente bondoso e ri com sinceridade. Falando seu monólogo cumprimenta um por um, depois pega um sanduíche e conta algo sobre o incêndio ao sonolento Tuzembakh, à Irina e também à Macha, que mais olha para Verchínin do que escuta Fedótik. Contando, gesticula apontando para onde começou o incêndio. Durante o barulho produzido pela entrada de Fedótik, Ólia espia por detrás cortina. Lá, troca de roupa e veste um roupão.

Nº 142 Soliôni entra e fuma uma papiróssa. Irina agita as mãos, está nervosa.

Nº 143 Perturbado.

Nº 144 Levanta.

Nº 145 Verchínin se aproxima e olha abrindo a cortina. Uma luz vermelha pisca (incêndio mímica).

Nº 146 Em frente à janela, Verchínin olha para Macha e ela para ele; Verchínin está em frente à cortina e abre-a. Soliôni começa a enervar-se, irrita-se e teima. Nº 147 Permanecendo em frente à cortina e lançando olhares para Macha.

Verchínin (*ri. A Soliôni.*) – Vamos para a sala... **Nº 148**

Nº 149{Soliôni – Está bem, mas que fique registrado. Poderia ser uma boa ideia explicar como não se irritar com os gansos...}**Nº 149**

Píiu, piu, piu [(*Sai com Verchínin e Fedótik.*)] **Nº 150**

Irina – Mas que fumaceira fez esse Soliôni. **Nº 151** (*Perplexa.*) O barão dormiu! **Nº 152** Barão, barão!

Tuzembakh (*despertando.*) - **Nº 153** Estou cansado, porém... A fábrica de tijolos... Não estou delirando, vou para a fábrica de tijolos de qualquer maneira... e vou trabalhar. Já tivemos uma conversa. **Nº 154** (*a Irina, ternamente.*) **Nº 155**{Está tão pálida... maravilhosa... encantadora... Sua palidez, parece, ilumina o ar escuro como a luz... Está abatida, descontente da vida... Oh, venha comigo, vamos trabalhar juntos...!}**Nº 155**

Nº 148 Saudando Soliôni e Fedótik. Vai cantarolando, animado, alegre. Fedótik vai rapidamente atrás deles. Soliôni detém-se um pouco. Verchínin carrega consigo os copos e pratos trazidos por todos e Irina entrega a Fedótik o copo e o prato de Tuzembakh, os quais ele leva. O copo de Irina fica.

Nº 149 Ao fim deste monólogo, Soliôni fica com medo.

Nº 150 Pausa. Soliôni vai embora, bate a porta com irritação, despertando Kulíguin. Este, muda de pose e se encosta comodamente, empurrando Irina, que se levanta depressa e vê que Tuzembakh dorme.

Nº 151 Com certo asco.

Nº 152 Acorda-o.

Nº 153 Acorda, olha ao redor e se agita.

Irina vai à mesinha noturna pegar o remédio.

Nº 154 Irina volta com a caixinha. Tira a cápsula, põe na língua e toma um golinho de chá.

Levanta sem ruído (de costas), com os olhos abertos. Está pensando concentradamente em algo.

NB À saída de Verchínin, Macha, assobiando, vai ao lavatório, toma um copo d'água e deita de costas no divã.

Nº 155 Olhando ternamente para Irina. Ele senta.

Verchínin aproxima-se da janela, trocando olhares com Macha, depois sai. Fedótik recolhe a louça e sai. Soliôni também. Irina vai atrás do remédio e retorna à mesa (redonda). Macha, assobiando, vai ao lavatório, bebe água, depois se deita no divã. Primeira declaração de amor de Irina e Tuzembakh.

Macha – **Nº 156** Nikolai L'vóvitch, vá embora daqui.

Tuzembakh (*Rindo.*) - **Nº 157** A senhora está aqui? Eu não tinha visto... [(*Beija a mão de Irina.*)]
Desculpe, eu vou... **Nº 158 Nº 159**{Eu estava a observando e me lembrei de que, há algum tempo, no dia de sua santa a senhora estava animada, alegre e falava sobre a felicidade que é o trabalho... E me pareceu que a vida seria feliz! E onde está ela? (*Beija-lhe a mão.*) **Nº 160** Tem lágrimas nos olhos... Vá dormir, já está amanhecendo... começa o dia... **Nº 161** Se eu pudesse, daria minha vida pela senhora!}**Nº 159**

Macha - **Nº 162** Nikolai L'vóvitch, vá embora! Mas essa, ainda...

Tuzembakh - **Nº 163** Eu vou embora... (*Sai.*) **Nº 164**

Nº 156 Não se move, fica deitada de costas.

Nº 157 Ri e faz um gesto com os braços tentando se livrar – caiu na armadilha.

Nº 158 Vai até porta de saída, detém-se. Irina se aproxima da penteadeira e pega o pulverizador.

Nº 159 Irina pulveriza para purificar [o ar] da fumaça do Soliôni. O perfume chega até o público. Tuzembakh está próximo à porta.

Nº 160 Pausa. Irina ficou meditativa, parou de pulverizar. Cansada, deixa-se cair em frente à penteadeira.

Nº 161 Beijou a mão. Parou próximo à porta.

Nº 162 Serenamente, encostado, sem se mover.

Nº 163 Faz um gesto com as mãos - caiu na armadilha - desaparece rapidamente.

Nº 164 Pausa. Irina vai para detrás do biombo com o andar esgotado, dobra-o e, durante a próxima cena tira o corpete e a saia, ficando com a saia de baixo e a blusa de dormir. Solta os cabelos e começa a penteá-los. Após a pausa, Kulíguin começa a roncar. Por trás da cortina, Ólia revira-se

Macha (*deitando-se*) – N° **165** Está dormindo, Fiódor?

Kulíguin – N° **166** Ah?

Macha – E se você fosse para casa?

Kulíguin – N° **167** Minha cara, N° **168** minha querida Macha...

na cama e suspira com forte dor de cabeça. Ouve-se como rangem as molas da cama com as reviradas (suas reviradas, o revirar-se de Ólia,...). O relógio bate 5.

Irina vai à penteadeira pegar o pulverizador. Anda pulverizando. Tuzembakh vai até a porta e para; aproxima-se de Irina no momento em que ela se deixa cair na cadeira da penteadeira. Tuzembakh vai embora. Irina vai para trás do biombo – abre o biombo, tira a roupa, coloca sapatos, veste uma blusa e penteia os cabelos.

Nº 165 Sem se mover.

Nº 166 Desperta.

167 Levanta, se espreguiça.

Nº 168 Estica-se.

Nº 169{Irina - Nº 170 Ela está exausta... deixe que descanse, Fédia.

Kulíguin – Eu já vou... Nº 171 Minha boa, maravilhosa esposa. Nº 172 Eu te amo, minha única...

Macha (*irritada*) – Nº 173 Amo, amas, amat, amamus, amatis, amant.⁷⁶

Nº 174{Kulíguin (*Ri.*) – Não, é verdade, ela é única... Eu me casei com você há sete anos e me parece que foi ontem. Palavra de honra. Não, é verdade, você é realmente uma mulher singular. Estou contente, contente, contente.}Nº 174

Macha – Estou farta, farta, farta... Nº 175 (*Levanta-se e fala se sentando.*) Mas não me sai da cabeça... É simplesmente revoltante, não me sai da cabeça, não posso me calar. Estou falando de Andrei... Ele hipotecou esta casa e sua mulher ficou com todo o dinheiro, mas esta casa não pertence só a ele, mas a

⁷⁶Em latim, no original “Amo, amas, ama, amamos, amais, amam”.

Nº 169 Violino ao longe, uma melodia triste.

Nº 170 Por detrás do biombo.

Nº 171 Aproxima-se, pega sua mão, beija-a. Macha não se move.

Nº 172 Beija cada um dos dedos de sua mão.

Nº 173 Volta-se e fala com seriedade. É visível que está pensando em outra coisa.

Nº 174 Pondo-se de joelhos perto de Macha. Continuando de joelhos, abraça Macha que está deitada.

Nº 175 Afasta-se dele. Kulíguin levanta e vai até a mesa, pegando sua xícara de chá e também a de Irina (ele é um homem doméstico e adora a ordem). Macha está sentada de costas para o público.

nós quatro! Ele deve saber disso, se for uma pessoa decente.

Kulíguin – **Nº 176** Como gosta, Macha! Para que isso? Andriucha deve estar endividado até o pescoço, só Deus sabe.

Macha – Em todo caso é revoltante! (*Deita-se.*) **Nº 177**

Nº 178{Kulíguin – Nós não somos pobres. Eu trabalho, dou aulas no ginásio, depois dou aulas particulares... Sou uma pessoa honesta. Simples... Omnia mea mecum porto⁷⁷, como se diz.}**Nº 178**

Macha – **Nº 179** Eu não preciso de nada, mas a injustiça me revolta.

Pausa.

Vá, Fiódr.

Kulíguin (*Beija-a*). - **Nº 180** Está cansada, Macha, descanse por meia hora, **Nº 181** eu vou ficar lá

⁷⁷ Em latim no original: “tudo o que tenho carrego comigo”.

Nº 176 Junto à porta de entrada, com a louça na mão.

Nº 177 Macha deita-se de costas novamente.

Nº 178 Aproximando-se de Macha com a louça nas mãos. Fala com muita simplicidade, sem qualquer sentimentalismo. Compreender que ele é um homem bom.

Nº 179 Revira-se, vira de lado, com o rosto para o público e de costas para Kulíguin.

Nº 180 Beija-a, mantendo a louça nas mãos e inclinando-se cuidadosamente.

Nº 181 Vai, abre a porta com o pé, para e fala.

Nº 182 Sai, fechando a porta com o pé.

NB Irina se despe atrás dos biombos e veste agora uma larga blusa de dormir e sapatos.

sentado, esperando... Durma... (*Vai.*) **Nº 182** Estou contente, contente, contente. (*Sai.*)

Nº 183

Irina - **Nº 184** Como se tornou medíocre o nosso Andrei, como perdeu a graça, envelheceu perto dessa mulher.

Irina e Ólia estão atrás do tabique e atrás dos biombo. Kulíguin se aproxima de Macha e a beija. Kulíguin vai atrás da louça e depois até a porta. Kulíguin volta para Macha, beija-a e vai embora.

Nº 183 Macha deita e assobia. Irina sai detrás do biombo com o andar extenuado. Uma trança está feita, começa a fazer a outra. Batendo os sapatos, ela se aproxima do lavatório, tendo previamente espiado por detrás do biombo se Kulíguin foi embora. Aproxima-se do lavatório e coloca ali um pente e um broche tirado de atrás do biombo; fala.

Durante o monólogo seguinte ouve-se como Natacha reverbera com sua voz tão aguda.

Nº 184 Em frente ao lavatório.

Nº 185

Nº 186{Outro dia estava se preparando para ser professor da universidade e ontem ficou se gabando por ter se tornado, finalmente, membro do Conselho Municipal. Ele é membro e Protopópov é o presidente...}Nº 186 Nº 187 A cidade toda comenta e ri, e só ele não sabe e não vê nada... Nº 188{Nº 189 E enquanto todos correm por causa do incêndio, ele fica sentado em seu quarto e não está nem aí. Só fica tocando violino.}Nº 188 (*Nervosa.*) Nº 190 Oh, é terrível, terrível, terrível![(*Chora.*)] Nº 191 Eu não posso, não posso suportar mais. Nº 192 Não posso, não posso. Nº 193

[*Entra Olga e começa a arrumar sua mesinha.*]

Nº 185 Reflete. Enxuga as lágrimas que rolaram, respira fundo. Pelo caminho, senta um pouquinho pelo cansaço e fala (durante todo esse tempo Macha está deitada de olhos abertos, sem movimento e assobia uma ária de amor. Pensa profundamente).

Nº 186 Senta-se em frente à mesa redonda.

Nº 187 Taciturna, inclina-se para a mesa. Apoia a testa sobre a mesa e chora. Com ar pensativo, Macha assobia. Pausa. Ouvem-se os soluços de Irina. Soluça mais alto. Taciturna, atira-se nas costas da cadeira e enxuga os olhos. Vai ao lavabo, pega um copo e a escova de dentes. Fala com a voz ainda chorosa.

Nº 188 Em frente ao lavatório.

Nº 189 Enxagua a escova no copo que enchera com água do lavatório.

Nº 190 Deixa cair o copo e a escova no lavatório. Apoia a testa na parte superior do lavabo e geme “é horrível, horrível”; sacode a cabeça de sofrimento (tudo isso apoiando a testa na parte superior do lavatório).

Nº 191 <Solução por algum tempo>. Está andando com sofrimento, perdida, soluçante. Andar vacilante. Macha levanta a cabeça e olha um pouco perturbada.

Nº 192 Toque de sino a rebate, ao longe; sino grave.

Nº 193 Irina se arrasta vacilante, o caminhar é atrapalhado, episando com força, tomba na cama, soluça atrás dos biombos.

Irina pega o pente no lavatório. Caminha, no caminho se cansa e senta na poltrona. Vai ao lavatório e lá, irrompe em soluços. Irina tomba na cama.

Irina (*soluça alto*). – N° 194 Joguem fora, me joguem fora, eu não posso mais. N° 195 Joguem fora, não posso mais⁷⁸. N° 197

Olga⁷⁹ (*espantada*). – N° 196 O que você tem? O que você tem? Querida! N° 198

⁷⁸ Esta fala foi acrescentada por K. S. Stanislávski. N. do E.

⁷⁹ K. S. Stanislávski trocou para Olga e Macha. N. da E.

Nº 194 Irina, com um gemido, quase um grito “atirem-me” etc. Depois disso inicia um ataque histérico genuíno atrás dos biombos, sempre mais e mais forte (penas, pelo amor de Deus, não seja verdadeiro!!!). Macha corre, serve um copo de água no lavatório e vai apressadamente para trás do biombo. Ólia desperta, olha inquieta por detrás de suas cortinas e corre para Irina. Ouvem-se, ali, as vozes tranquilizadoras de Olga e de Macha. Ólia corre, procura as gotas, não encontra de primeira, vai para trás do biombo. O ataque de histeria se acalma, ouvem-se apenas suspiros acelerados e choro. Irina se deita sobre o leito, repele as irmãs que estão agarradas nela, sai com gestos vacilantes e soluços, repete com a voz entrecortada: “joguem-me fora” e etc.

Nº 195 Pausa do ataque de histeria.

Nº 196 Ao mesmo tempo.

Nº 197 Irina estremece. Caminha com passos débeis, ela mesma não sabe para onde, repetindo a mesma coisa por cem vezes. As irmãs dirigem-na para a cama turca.

Nº 199{Irina (*soluçando*.) – Para onde? Para onde foi tudo? Onde está? Oh, meu Deus, meu Deus! Eu esqueci tudo, tudo... está tudo misturado na minha cabeça... Eu não lembro como se diz janela em italiano ou teto... Estou esquecendo tudo, a cada dia, e a vida está passando e não vai voltar nunca e nós não vamos nunca para Moscou... Eu estou vendo que nós não vamos...}**Nº 199**

Olga⁸⁰ - Querida, querida... **Nº 200**

Nº 201{Irina (*contendo-se*). - **Nº 202** Oh, como sou infeliz... Não posso trabalhar, não vou mais trabalhar. **Nº 203** Chega, chega! Já trabalhei no telégrafo, agora trabalho na administração municipal e odeio e desprezo tudo o que me dão para fazer... ↑ Vou fazer vinte e quatro anos já trabalho há muito tempo e meu cérebro secou, eu emagreci, fiquei feia, envelheci e nada, nada, nenhuma satisfação, ↑ e o

⁸⁰ K. S. Stanislávski acrescentou: Macha e Olga. N. da E.

Nº 198 Pausa. Sentam Irina de costas para o público. Acalmando. Ólia pinga as gotas e dá para Irina beber. Macha traz a água de colônia e molha sua cabeça. Olga encontra mais alguns remédios, dá a Irina. Esta aceita docilmente.

Nº 199 Dando de ombros desesperadamente e baixando os braços sem forças. Com a voz frágil, entrecortada pela respiração ofegante e pelos soluços.

Nº 200 Elas deitam Irina na cama turca, trazem o xale da cama e cobrem a doente.

Cessa o toque de sino a rebate.

Nº 201 Ólia senta-se de frente para Irina na cama turca, enxuga-lhe os olhos com um lenço. Macha, pensativa, mantém junta da cabeça de Irina um lenço com água de colônia. Irina fala com a voz debilitada.

NB Irina envolve a manta com as mãos.

Nº 202 Com a voz fraca, resistindo.

Nº 203 Sem força, agita a cabeça.

tempo passa e tenho a impressão de que estamos nos afastando de uma vida bela e verdadeira, estamos nos afastando mais e mais e algo está se perdendo. Nº 204 Eu estou desesperada... e como é que estou viva, por que não me matei até agora eu entendo... Nº 205}Nº 201

Nº 204 Balança a cabeça.

Nº 205 Chora.

Macha corre para pegar água no lavatório. Macha corre até Irina atrás do biombo. Ólia sai correndo de detrás do tabique e vai até Irina. Ólia vai procurar as gotas.

Olga - Nº **206** Não chore, minha menina, não chore... Assim eu sofro. Nº **207**

Irina salta de atrás do biombo, procura escapar; Macha a alcança, a sustenta. Ólia também. Cobrem Irina.⁸¹ Macha vai atrás da água de colônia e se coloca, com a compressa, à cabeceira de Irina. Ólia, deitando Irina e trazendo o lenço vai atrás do remédio na escrivaninha e se senta junto à cabeceira da irmã.

Nº 206 De joelhos, próxima à sua cabeceira, enxuga as lágrimas, estreitando sua cabeça à dela no travesseiro.

⁸¹ Trata-se de uma sequência de verbos com prefixo “u”, que lhes confere suavidade. Esse tipo de verbo foi comumente utilizado pelos poetas do romantismo.

Irina – **Nº 208** Não estou chorando, não estou...
Chega... Veja, eu não estou mais chorando. Chega...
Chega! **Nº 209**

Olga – Querida, eu falo como irmã, como amiga, se
quiser o meu conselho, case-se como o barão!

*Irina chora*⁸². **Nº 210**

Nº 211{Olga (*em voz baixa.*) – Você o estima, o
considera muito, não é? Ele é feio, é verdade, mas é
muito honesto... Não se casa por mesmo por amor,
mas para cumprir um dever. Eu, pelo menos, penso
assim; eu me casaria sem amor. Se alguém pedisse
minha mão, eu me casaria, com qualquer um,
contanto que fosse decente. Até mesmo com um
velho me casaria...

Irina – Eu sempre esperei que nos mudássemos para
Moscou, lá eu encontraria o meu verdadeiro amor,
eu sonhava com ele, o amava... Mas era tudo
bobagem, **Nº 212** tudo bobagem...

⁸² Na versão final do texto Tchekhov acrescentou “Irina chora
baixinho”.

Nº 207 Pausa. Ólia balança com a cabeça, a cabeça de Irina, bate com a mão como se ninasse uma criança, murmurando suavemente, carinhosamente, sem cessar, com voz maternal “basta, basta”. Irina cessa.

Nº 208 Acalmando-se.

Nº 209 Pausa. Macha atravessa e se senta perto da perna de Irina, na cama turca.

Nº 210 Chora. Ólia enxuga-lhe as lágrimas apertando sua cabeça. O violino se cala.

Nº 211 Enxugando as lágrimas e acariciando do mesmo modo. Macha alisa as pernas de Irina.

Nº 212 Balança a cabeça desesperadamente.

Olga (*abraçando a irmã*). – Minha querida, minha irmã maravilhosa, eu compreendo tudo. Quando o barão Nikolai L’vóvitch deixou o serviço militar e veio à nossa casa usando um paletó, ele me pareceu tão feio que eu chorei. Ele perguntou: “Por que está chorando?”. Mas como eu poderia responder? Mas se Deus quiser que ele se case com você, eu ficaria contente. Por que isso é uma outra coisa, totalmente diferente.}Nº 211

[*Natacha corta o palco com uma vela, da porta direita para a esquerda, em silêncio.*] Nº 213

Macha (*senta-se.*) – Ela caminha como se tivesse causado o incêndio.

Olga – Nº 214 Você é boba, Macha. É a mais boba da família. Desculpe, por favor.

Pausa. Nº 215

Nº 213 Pausa. Batendo na porta Natacha passa com uma vela. Está furiosa. Usa uma saia de tricô e uma blusa noturna, está de papelotes. Natacha está irritada com Ólia e, por isso, quase não olha para ela.

Nº 214 Sem se mover, balançando Irina.

Nº 215 Batida do relógio – 6 horas. O pequenos relógio está quebrado, não responde mais. Macha se levanta rapidamente, alvoroçada, decidida, nervosamente animada, se espreguiça nervosamente.

Macha – Quero me confessar, minhas irmãs queridas. Meu coração está sofrendo. Vou confessar a vocês e a mais ninguém, nunca mais... Só um minuto. (*Baixo.*)⁸³ **Nº 216** Eu amo, amo... Amo uma pessoa... Vocês o viram agorinha... Bem... Em uma palavra, amo Verchínin!

Olga (*vai para trás do biombo*). - **Nº 217** Pare com isso. De qualquer modo eu não estou ouvindo.

Nº 218{Macha – O que posso fazer? (*Leva as mãos à cabeça.*) No começo ele me parecia estranho, depois eu tive pena dele... depois me apaixonei... me apaixonei por sua voz, por suas palavras, pelos infortúnios, as duas meninas...}**Nº 218**

Olga **Nº 219**(*atrás do biombo.*) – Eu não estou ouvindo mesmo. Diga quantas besteiras quiser, pois eu não estou ouvindo mesmo.

⁸³ Depois, acrescentaram-se neste trecho as seguintes palavras: “E o meu segredo, mas vocês devem saber tudo... Não posso me calar...”. Não se sabe se antes ou após a montagem de Stanislávski.

Nº 216 Fica de joelhos, assim como Olga, perto da cabeceira de Irina, abraçando-a com um braço e Ólia com o outro. Fala baixo, aproximando a cabeça de Ólia e de Irina à sua. As cabeças das três irmãs estão próximas umas das outras.

Nº 217 Liberta-se com cuidado e, tapando os ouvidos, vai para trás do biombo, em busca de um remédio.

Nº 218 Ólia foi para trás do biombo em busca do remédio, Macha continua de joelhos em frente à cabeceira de Irina, sentada sobre suas pernas. Olha para cima sonhadora, com expressão de arrebatamento, lembra-se do peso de seu próprio romance.

Nº 219 Atrás dos biombos.

Macha – N° 220 Ê, como você é esquisita⁸⁴, Ólia.
Eu amo, esse é o meu destino. É a minha sorte. E
ele me ama... N° 221 Isso é tão terrível? É? N° 222
Isso não é bom? N° 223

N° 224{*Pega Irina pela mão, atraindo-a para si.*)
Oh, minha querida... o que estamos fazendo de
nossas vidas, o que será de nós... Quando você lê
um romance qualquer, tudo parece tão conhecido,
tão claro, mas quando nós mesmos amamos, fica
evidente que ninguém sabe de nada e que cada um
deve decidir por si mesmo...}N° 224 N° 225 Minha
querida, minha irmã... Eu me confessei, agora vou
me calar... Agora vou ficar como um louco
gogoliano: em silêncio, em silêncio... N° 226

⁸⁴ Na versão final ficou: “Ê, como você é boba, Ólia”.

Nº 220 Batendo com irritação sobre os próprios joelhos, levanta e vai com ânimo até Ólia. Deixou de lado o tom desesperado, decidiu.

Nº 221 Ólia sai detrás do biombo com o remédio, pega um comprimido e um copo vazio e dirige-se ao lavatório. Macha

a fez parar. Olhando-a timidamente nos olhos, pergunta seriamente, consertando a gola do casaco de Ólia.

Nº 222 Triste e suavemente, Ólia beija Macha e vai ao lavatório, pega a jarra e começa a servir água. Macha se aproxima por trás até tocar, timidamente, a cintura de Ólia que, desse jeito, ficou de costas para a irmã.

Nº 223 Ólia serve a água e, pensativa, sacode a cabeça negativamente, com delicadeza (dir-se-ia que está mal). Colocando a garrafa, vai apressadamente para junto de Irina. Macha vai atrás dela.

Nº 224 Ólia senta-se na cama turca, dá um comprimido a Irina, dá-lhe água para beber. Macha, como antes, põe-se de joelhos perto da cabeceira de

Irina. Macha fala e acaricia Irina suavemente, apoia sua cabecinha enfraquecida.

Nº 225 Macha se avizinha do corpo de Ólia (Ólia está sentada e Macha, de joelhos). Ólia afaga suavemente a pecadora do mesmo modo como afaga a inocente. Beija Macha suavemente e a acaricia.

Andrei e, atrás dele, Ferapont. Nº 227

Nº 228{Andrei (*bravo.*) – Do que você precisa? Eu não entendo!

Ferapont (*à porta, impaciente.*) - Nº 229 Eu, Andrei Serguêievitch, já falei umas dez vezes.

Andrei - Nº 230 Em primeiro lugar, eu não sou Andrei Serguêievitch para você, sou vossa excelência!

Ferapont - Nº 231 Os bombeiros, vossa excelência, pediram para atravessar o jardim para chegar ao rio. Senão vão ter que dar voltas e mais voltas – um verdadeiro castigo!

Andrei – Está bem, diga que sim.}Nº 228

Ferapont sai. Nº 232

Como aborrecem. [Onde] está Olga? Nº 233

Olga sai detrás do biombo.

Nº 226 Pausa – o grupo suave das três irmãs. 5 segundos de pausa – passos, conversa. Andrei empurra a porta **E**, segue pelo corredor até a porta **J**.

Nº 227 Indo pelo corredor, diz suas próprias palavras; ele começa a dizer o texto da peça quando se aproxima da porta **J** e abre-a. Andrei tem uma vela na mão. Quando as irmãs ouvem a voz de Andrei, Irina se levanta apressadamente e, com passos débeis, atravessa para detrás do biombo. As irmãs a amparam e, atrás do biombo, colocam-na na cama.

Nº 228 Entreabrindo uma metade da porta, Andrei entra no quarto das irmãs; Ferapont para no corredor e estende apenas a cabeça para dentro do quarto.

Nº 229 Ferapont fica um pouco zangado.

Nº 230 Também se irrita.

Nº 231 Ferapont perde o fôlego, desta vez ele veio correndo desde a cidade com essa missão.

Nº 232 Andrei bate a porta, Ferapont vai embora.

Nº 233 Andrei aproxima-se da escrivaninha.

Vim atrás de você para que me dê a chave do armário, eu perdi a minha!

Você tem aquela chavinha.

[Olga lhe dá a chave em silêncio. Irina vai para seu canto atrás do biombo. Pausa.] Nº 234

Nº 235{Andrei – **Nº 236** Mas que incêndio enorme!
(+) Agora começou a se apagar. (+) Com os diabos!
Ferapont me aborreceu e eu lhe disse uma bobagem... Vossa excelência...

Pausa. (+)

Por que está calada, Ólia?

Pausa. (+) **Nº 237**

Já está na hora de pararem com essas bobagens e deixarem de ficar amuadas desse jeito, por nada. (+)
Você está aqui, **Nº 238** Macha, Irina também, então – ótimo – vamos esclarecer tudo, de uma vez por todas. O que vocês têm contra mim? O quê?

Nº 234 Pausa. Vai à escrivaninha, tira da gaveta um molho de chaves no claviculário e começa desenrolar uma chave. Andrei transporta uma vela e a coloca sobre a escrivaninha. Espera, enquanto Ólia desenrola a chave.

Nº 235 Ólia, o tempo todo se retorce com as chaves. Andrei, à espera, sentou-se. Ele fica perturbado diante da irmã. De início adula, depois se irrita, fica nervoso.

Onde houver o sinal (+) – pausa.

Nº 236 Perturbado.

Nº 237 Senta-se de costas para o público e tamborila sobre a mesa.

Nº 238 Murmura por trás do biombo.

Olga – Chega, Andriucha. Vamos esclarecer
amanhã. (*Perturba-se.*) Que tormento essa noite! N°
239}N° 235

Andrei – N° **240** Não se altere estou perguntando
com a maior tranquilidade: o que vocês têm contra
mim? Digam sinceramente!

Nº 239 O tempo todo se retorcendo com as chaves.

NB Vê-se por detrás do biombo que Macha estende o cobertor. Tira a saia (diz-se que despe Irina) e a pendura no biombo. Em suma, ela está cuidando de Irina. Embora isso não seja da sua natureza.

Irina se deita. Ólia sai detrás do biombo e Macha, atrás dela. Ólia volta ao arco com Macha. Ólia vai ao lavatório, Macha atrás dela. Ólia vai até a cama turca, senta-se nela, Macha também vai até lá e se ajoelha.

Irina, Macha e Ólia saem para trás do biombo e lá, deitam Irina.

Ferapont e Andrei entram. Ferapont vai embora.

Andrei chama Ólia. Esta sai, procura a chave na mesa, tira a chave com o claviculário. Andrei se aproxima da escrivaninha, espera.

Nº 240 Nervoso, voz chorosa. Batendo na mesa no compasso.

Voz de Verchínin: “Tram-tam-tam!” N° 241

Macha (*levanta-se, em voz alta*). - N° 242 Tra-ta-ta!
(*À Olga.*) N° 243 Até logo, Ólia, fique com Deus.
(*Vai para trás do biombo e beija Irina.*) N° 244
Durma bem... N° 245 Adeus, Andrei. N° 246 Vá
embora, elas estão exaustas... Amanhã vamos
esclarecer tudo... (*Sai.*) N° 247

Nº 241 Voz de Verchínin completamente inesperada (pergunta).

Nº 242 Macha, como uma flecha, salta de detrás do biombo e responde.

Nº 243 Macha, emocionada, corre para Ólia, que atirou as chaves sobre a mesa sem tirá-las do claviculário (Andrei fará isso durante a próxima cena). Ólia vai ao encontro de Macha que a olha interrogativamente. Pausa. Ólia balança a cabeça cautelosamente. Macha sustenta o olhar, dá de ombros (ou seja, está esgotada). Abraça Ólia impetuosamente, com força. Fala.

Nº 244 Corre apressadamente para trás do biombo, para junto de Irina e lá, a abraça. Ólia fica triste.

Nº 245 Macha vai apressadamente até Andrei, estende-lhe a mão. Neste tempo, Ólia vai à porta de saída.

Nº 246 Macha diz as próximas palavras a caminho da porta. Vai apressadamente. Muito nervosa, excitada e impetuosamente.

Nº 247 Pausa. Em frente à porta, Olga beija Macha ternamente, maternalmente. No fundo, ela a compreende, no fundo de seu coração entende o que acontece e sabe que agiria da mesma maneira. Agora, ela não a condena, mas sente pena. Por isso, beija-a ternamente, como uma mãe.

Com um estrondo ao redor da casa, os bombeiros atravessam pelo pátio: bater dos pés, campainhas, gritos em duas vozes. Beijo de Ólia e Macha – ao fundo, este barulho. Macha sai. Ólia fecha a porta vai até a mesa, cansada e apaga a luz.

Verchínin se aproxima da porta, grita. Macha salta, pergunta. Ólia vai ao seu encontro. Encontram-se. Ólia, com ar significativo, balança a cabeça. Macha passa por Irina, depois se despede de Andrei. Ólia vai até a porta e Macha se aproxima dela. Beijo. Passagem dos bombeiros. Andrei senta-se de costas para o público, tenta tirar a chave.

Olga – N° 248 É mesmo, Andriucha, vamos deixar para amanhã. (*Vai para o seu canto atrás do biombo.*) N° 249 É hora de dormir.

N° 250{Andrei – Só vou dizer e saio. Agora... Em primeiro lugar, vocês têm algo contra Natacha, minha mulher e isso eu percebo desde o dia do meu casamento. E, se querem saber, Natacha é uma mulher maravilhosa, uma pessoa honesta, correta, generosa – em minha opinião. Eu amo e respeito minha esposa. Estão entendendo? Respeito e exijo que os outros também a respeitem.}N° 250 N° 251{Repito, ela é uma pessoa honesta e generosa e, me desculpem, mas todos os seus descontentamentos são simplesmente caprichos ou pior – caprichos de solteirona. As solteironas nunca gostam da cunhada – via de regra.⁸⁵

Pausa. N° 252

⁸⁵ Todo esse trecho que se refere às solteironas foi retirado para a versão final. Não sabemos se entrou ou não na encenação de Stanislávski.

Nº 248 Apaga o abajur.

Nº 249 Dizendo, vai para trás do biombo, beija Irina, depois apaga a lamparina verde e vai para sua casinha atrás da cortina, onde acende uma vela.

Deita-se.

Nº 250 Escuridão.

Nº 251 Em frente à cadeira, batendo com os dedos na cadência das palavras pronunciadas.

Nº 252 Toma um gole.

Trabalho no conselho municipal e considero meu dever tão sagrado e tão elevado quanto a ciência. **Nº 253** Eu trabalho no conselho municipal e me orgulho disso, se desejam saber... }**Nº 251**

Pausa. **Nº 254**

Nº 255{Em terceiro... Eu ainda devo dizer que... Eu empenhei a casa pedir a permissão de vocês... Disso eu tenho culpa, sim, e peço que me perdoem. Foram as dívidas que me levaram a isso... trinta e cinco mil... Eu não estou mais jogando, parei há tempos, mas, minha principal justificativa é que, **Nº 256** é que... que... que vocês são moças , por assim dizer e recebem pensão enquanto eu não tenho... salário, por assim dizer...}**Nº 255**

Pausa. **Nº 257**

Kulíguin (*à porta.*) – **Nº 258** Macha não está aqui? (*Alarmado.*) Então onde ela está? Que estranho... (*Sai.*) **Nº 259**

Nº 253 Irritou-se sem mais nem porquê.

Nº 254 Bebe.

Nº 255 Sentando-se no braço do sofá.

Nº 256 Bebe.

Nº 257 Bebe. Muito agitado.

Nº 258 Corre batendo os pés pelo corredor, assoma na porta **J**, se esconde.

Nº 259 Vai embora correndo pelo corredor.

Nº 260 Bebe.

Andrei – Não escutam. **Nº 260** Natacha é uma pessoa excelente, honrada. (*Caminha calado pelo palco e depois para*). **Nº 261** Quando me casei eu pensava que nós seríamos felizes... **Nº 262**{Todos felizes... Mas, meu Deus... (*Chora.*) **Nº 263** Minhas irmãs queridas, amadas, não acreditem em mim, não acreditem... (*Sai.*)}**Nº 262 Nº 264**

Kulíguin (*alarmado, à porta.*) – **Nº 265** Onde está Macha? Não está aqui? Mas que coisa espantosa! (*Sai.*)

Nº 261 Leva o copo para o lavatório.

Nº 262 Anda, quase não contendo as lágrimas.

Nº 263 Em frente à porta.

Nº 264 Andrei não contém as lágrimas. Chora em frente à escrivaninha. Pranto abafado. Levanta, leva a vela, vai à porta. As próximas palavras são ditas em frente à porta. Sai apressadamente.

Pausa. Ólia apaga a vela. Mexe-se na cama. Escuridão.

Nº 265 Kulíguin, após a pausa – na porta Z; se esconde.

Macha sai. Ólia apaga o abajur. Passa na casinha de Irina, despede-se, apaga a lamparina. Vai para o seu cubículo, acende uma vela, despe-se.

Andrei se aproxima do lavatório, bebe água. Andrei vai para a mesa e bate, de costas, no ritmo das palavras. Andrei devolve ao lavatório o copo. Anda pelo quarto e senta-se em frente à escrivaninha. Chora. Andrei vai embora.

[*Sinos. Cena vazia.*] **Nº 266**

Nº 267{Irina (*de trás dos biombos*) - **Nº 268** Ólia!
Quem está batendo no chão?

Olga - **Nº 269** É o doutor, Ivan Románitch. Está bêbado.

Irina – **Nº 270** Que noite agitada!

Pausa. **Nº 271**

Ólia! [(*Aparecendo por detrás do biombo.*)] **Nº 272**
Você ouviu? Vão tirar de nós a brigada, vão para algum lugar distante.}**Nº 267**

Olga - **Nº 273** São só boatos.

Irina - **Nº 274** Nós vamos ficar sozinhas... **Nº 275**
Ólia!

Olga - **Nº 276** Hein?

Nº 277{Irina – Minha querida, amável, eu respeito,
eu estimo o barão, ele é uma pessoa maravilhosa,

Nº 266 Pausa de 10 segundos. Batida no chão, forte.

Nº 267 Na escuridão.

Nº 268 Assustada.

Nº 269 Tranquilizadora.

Nº 270 Suspiro.

Nº 271 Pausa de 10 segundos.

Nº 272 Pausa. <Ólia!>. Pausa. <Ólia!>. Olga responde.

Nº 273 Com a voz débil, sonolenta.

Nº 274 Suspiro.

Nº 275 Pausa de 5 segundos.

Nº 276 Sonolenta.

Nº 277 Com voz débil, quase gemendo.

eu concordo, me caso com ele, mas vamos para
Moscou! Eu imploro, vamos! Nada no mundo é
melhor que Moscou. Vamos, Ólia! Vamos!}Nº 277
Nº 278

Cortina.

Nº 278 5 segundos de pausa.

Toca o grande sino ou passagem dos bombeiros.

Pode ser a passagem de Natacha – de volta, com uma vela.

АТО 4

Acessórios cênicos do 4º ato

- 1) Folhas amarelas caídas.
- 2) Pá, vassoura.
- 3) Em frente à porta de entrada, um gancho (barulhento) e uma corrente.
- 4) Máquina fotográfica para Ferapont.
- 5) Eco da voz de Rodê.
- 6) Um caderninho de anotações com um lapisinho, embrulhados em papel, no bolso de Fedótik.
- 7) Pequeno baú de Tchebutíkin amarrado com uma corda.
- 8) 2 jornais para Tchebutíkin.
- 9) Repicar dos sinos – ao longe.
- 10) Bilha com leite coberta com um lenço (para a cozinheira).
- 11) Menininha figurante (criança que dorme no carrinho).
- 12) Carrinho de bebê com roda que chie e com capota de seda azul-escura.
- 13) Piano ao longe.

- 14) Cachimbo e fumo para Tchebutíkin (cachimbo curto, de bolso).
- 15) Relógio e sua badalada.
- 16) Livro de recados ensebado (de Ferapont).
- 17) Velha pasta com papéis (10 folhas anotadas e com carimbos) dentro dela (para Ferapont).
- 18) Uma toalha comprida para arrastar o baú pesado.
- 19) Gansos voando (árvores e apitos dos “Solitários”)⁸⁶.
- 20) Manta para Irina.
- 21) Harpa e violinista.
- 22) Pena e tinteiro para Ferapont.
- 23) Uma laranja para Ólia.
- 24) Bolsa com dinheiro para Ólia.
- 25) Na varanda – uma grande bola.
- 26) “ ” - uma grande esfera de madeira.
- 27) “ ” - pião (do primeiro ato).

⁸⁶ K. S. Stanislávski fala dos efeitos sonoros utilizados no espetáculo *Os solitários*, de G. Hauptmann (encenação do TAM de 1899). N. da E.

- 28) Copo d'água e cálice com gotas para Kulíguin (colocar no terraço).
- 29) Frasquinho com gotas de louro e cereja.
- 30) Garfo sobre o banco.
- 31) Árvores - chilreio de gansos e gralhas (pássaros voando).
- 32) Lampião de rua no poste em frente ao jardim (antigo).
- 33) Lampião de rua antigo, atrás do portão.

Colar as rodas no carrinho para que não ranjam.

Início do ato

Outono. Está fresco, todos estão de capa (ainda de verão). Durante todo o ato, aqui e ali, caem das árvores, folhas amarelas. A cortina se ergue enquanto se ouve o repicar dos sinos da igreja vizinha (após a missa, oração pela partida dos militares). Atrás do palco, as vozes: de Rodê, Irina, Fedótik e de Kulíguin (acompanham Rodê e Fedótik à entrada principal).

1) 1º repique até o levantar do pano. Pausa de 10 segundos. Cortina.

2) 2º repique até a saída de dois oficiais, acompanhantes de Tuzembakh.

3) O ordenança de Tchebutíkin e o caseiro trazem um baú não muito grande, para a viagem (coisas de Tchebutíkin). Eles tiram o baú do apartamento de Tchebutíkin e colocam-no no chão, próximo à entrada. Enquanto carregam, Tchebutíkin surge na varanda de capote militar sobre os ombros. Assiste como carregam, desenrola o jornal e senta-se no fundo da varanda. O caseiro e o ordenança saem atrás de outro baú. Levam o baú ao mesmo tempo em que tocam, enquanto se abrem as cortinas.

4) Quando o caseiro e o ordenança tiverem saído, o 1º oficial entrará rapidamente pela entrada principal (antes

há o barulho do trinco da porta se abrindo), bate a porta e sai apressadamente pela portinhola.

5) Quando bate a portinhola entra o 2º oficial apressadamente, tira dinheiro do bolso da calça, às pressas, para a arrumadeira que o acompanha. Através da porta aberta vêem-se descendo as pernas de Fedótik, Tuzembakh, Kulíguin, Irina e Rodê; ouvem-se suas vozes.

Na porta aberta o oficial saúda – e sai apressadamente. Fecha-se a porta.

6) O repicar dos sinos (do primeiro) termina.

7) Vozes atrás da porta. A porta se abre – entra aquele que foi cumprimentado, Fedótik e, atrás dele, Tuzembakh. No terraço eles se beijam calorosamente. Tuzembakh está emocionado. Fedótik coloca a máquina fotográfica cuidadosamente e arruma o cinto, o coldre etc. (termina de se vestir para a marcha militar).

Passagem do 1º e do 2º oficiais. Carregamento do baú pelo ordenança e pelo caseiro. Entrada de Tchebutíkin - observa como carregam, depois vai para o fundo da varanda, senta-se e lê. Entram Fedótik e Tuzembakh (Kulíguin, Irina e a arrumadeira estão atrás da porta).

NB Da primeira coxia, à esquerda do público um refletor – raio de sol - na entrada.

NB Durante todo o ato caem do alto, em diferentes lugares, folhas amarelas.

1º repicar dos sinos até que a cortina suba.

Pausa de 10 segundos.

2º repicar dos sinos – cortina (repicar dos sinos até a entrada de Ferapont e Tuzembakh).

Ato 4

O velho jardim da casa dos Prózorov. Uma longa alameda de abetos, no fim da qual se vê um rio. Do outro lado do rio há uma floresta. À direita está, o terraço da casa. Ali, sobre uma mesa, há copos e garrafas indicando que tomaram champanhe. Meio-dia. De vez em quando, passam pelo jardim, transeuntes que vem da rua para o rio; cinco soldados passam apressados.

(Tchebutíkin, com um excelente humor que permanecerá durante todo o ato, está sentado em uma poltrona no jardim esperando ser chamado. Está de gorro e com uma bengala. Irina, Kulíguin - com uma condecoração pendurada no pescoço e sem bigode – e Tuzembakh estão no terraço e se despedem de Fedótik e Rodê que descem a escada; os dois oficiais estão usando uniformes de campanha.)

Tuzembakh [(beija Fedótik).] Nº 1- O senhor é uma boa pessoa, sempre nos demos bem... [(Beija Rodê.)] Nº 2 Mais uma vez, adeus, meu querido...

Nº 1 Emocionado, aperta forte a mão.

Nº 2 Beija Fedótik 3 vezes.

Irina – Até a vista! N° 3

N° 4{Fedótik – Até a vista, não. É adeus, mesmo, não nos veremos nunca mais!} N° 4

Kulíguin – Quem é que sabe! (Enxuga os olhos, sorrindo.) N° 5 Veja, já estou chorando.

Irina – Pode ser que nos encontremos. N° 6

N° 7{Fedótik – Daqui a quantos anos, dez, quinze? Não vamos reconhecer um ao outro, vamos nos cumprimentar friamente... [(*Tira uma fotografia.*)] Parados. Mais uma última vez.} N° 7 N° 8

Nº 3 Irina está atrás de Kulíguin, que ocupa a passagem da porta.

Nº 4 Irina passa a mão através de Kulíguin. Ele beija sua mão.

Nº 5 Kulíguin beija Fedótik 3 vezes. Ele está emocionado.

Nº 6 Grita por trás de Kulíguin. Irina leva o lenço aos olhos, está emocionada.

Nº 7 Kulíguin sai para o terraço; Irina está na porta. Fedótik desce a escada. Arruma-se e fala de costas para o público.

Nº 9{Rodê (*abraça Tuzembakh*). – Não nos veremos mais. (*Beija a mão de Irina.*) Obrigada por tudo, por tudo!} Nº 9

Fedótik (*com irritação*). – Esperem! Nº 10

Nº 11{Tuzembakh - Se Deus quiser, nos veremos.

Nº 12 Escrevam. Mas escrevam sem falta.}Nº 11 Nº

13

Nº 8 Pausa. Fedótik se afasta e leva a máquina fotográfica; escolhe o lugar mais conveniente. Kulíguin faz uma pose. Tuzenbakh se protege do sol com a palma da mão. No instante em que Fedótik quer dar o clique, assim que tira a foto, fazendo um barulho, Rodê desce correndo as escadas, despede-se de Irina lhe beijar a mão. Ele estragou todo o grupo e Fedótik se zanga.

Nº 9 Descendo as escadas com estrondo e beijando a mão de Irina.

Nº 10 Pausa. Fedótik para de “arrumar” a máquina, até Rodê ter cumprimentado a todos. Rodê se esconde atrás da porta. Pausa. Fedótik arruma e tira (a foto).

Nº 11 Rodê beija Kulíguin apressadamente; nesse momento, Tuzembakh diz: “se Deus quiser, nos veremos”.

Nº 12 Rodê beija Tuzembakh, que diz: “Escreva”.

Nº 13 Rodê arrumando depressa o traje, salta as escadas e, apressadamente abraça Fedótik, que está tirando sua

Rodê (*passando a vista pelo jardim.*) – Adeus, árvores! (*Grita.*) Ôoo, ôoo! (*Pausa.*) **Nº 14** Adeus, eco!

Kulíguin – Quem sabe não se casam lá na Polônia. A esposa polonesa vai dar um abraço e dizer “kokhane!”⁸⁷ (*Ri.*)

Fedótik (*vendo as horas.*) – Temos menos de uma hora. **Nº 15**{Da nossa bateria, apenas Soliôni vai de balsa e nós com a nossa unidade. Hoje vão partir três divisões de bateria e amanhã mais três – e na cidade vai reinar o silêncio e a tranquilidade.} **Nº 15**

Tuzembakh – E um pavoroso tédio. **Nº 16**

Rodê – E onde está Mária Serguêievna? **Nº 17**

Kulíguin - **Nº 18** Macha está no jardim.

Fedótik – Quero me despedir dela... **Nº 20**

⁸⁷ Em polonês: “amado”.

fotografia (ele está no mesmo lugar e chacoalha o aparelho, como se algo nele não fechasse).

Nº 14 Eco ao longe.

Nº 15 Durante a fala anterior de Kulíguin, Fedótik olha várias vezes para o relógio e põe-se a escutar se ele funciona ou não. Depois, Fedótik se aproxima do terraço e fica de costas para o público “se arruma.”.

NB Neste ato, todos os oficiais estão à entrada principal de uniforme de campanha e sobretudo.

Nº 16 Levantando-se e apoiando na porta.

Nº 17 Até aqui, Rodê passeou pelo jardim e despediu-se das árvores sentando-se em cada banco.

Nº 18 Rápido, sem pausa.

Nº 19 Dá uma batida na própria testa.

Nº 20 Começa a se apressar.

Nº 21{Rodê – Adeus, é preciso partir, senão vou chorar... (*Abraça rapidamente Tuzembakh e Kulíguin, beija a mão de Irina.*) Foi maravilhoso vivermos aqui...}Nº 21 Nº 22

Fedótik (*a Kulíguin.*) - Nº 23 Isto é para o senhor, como lembrança... um caderninho com lápis... Nós vamos daqui até o rio.

(*Ambos se afastam olhando ao redor.*) Nº 24

Rodê (*grita.*) - Ôoo-ôoo!

Kulíguin (*grita.*) – Adeus!

Nº 21 Começou a se apressar e se despede umas cem vezes; e, também, Fedótik, atrás dele, se despede.

Nº 22 Rodê vai e, atrás dele, vai Kulíguin.

Nº 23 Fedótik, despedindo-se mais uma vez de Tuzembakh e Irina, alcança Kulíguin e tira do bolso um caderninho embrulhado.

Nº 24 Vão pela alameda, Kulíguin vai atrás deles.

Fedótik passa fotografando. Vira-se para varanda. Sai atrás de Kulíguin. Rodê entra pela entrada principal e se despede de todos. Corre até Fedótik e o abraça. Vai ao jardim (eco). Vai à varanda e se despede. Sai pela alameda e Kulíguin vai atrás dele pela entrada principal.

[*No fundo do palco, Fedótik e Rodê encontram Macha e se despedem dela; ela sai atrás deles.*] N°

25

N° 26{Irina – Foram. (*Senta-se no primeiro degrau da escada do terraço.*)

Tchebutíkin – Esqueceram de se despedir de mim.

Irina – E o senhor, deles?} N° 26

N° 27{Tchebutíkin – Sim, eu também me esqueci. De qualquer modo, logo eu vou me encontrar com eles. Vou partir amanhã. Sim... Só mais um dia. Daqui a um ano me aposento, volto para cá e passarei o resto da minha vida com vocês... Falta um aninho para a aposentadoria... (*Guarda no bolso o jornal e tira outro dali.*) Volta para cá e mudo minha vida radicalmente. Serei quietinho, tran... tranquilo, bem tolerável...}N° 27

Irina – Precisaria mesmo mudar de vida, meu querido. De alguma maneira seria preciso.

Nº 25 Três repiques. O ordenança e o caseiro passam carregando o segundo caixote e colocam-no perto do primeiro. Tchebutíkin se levanta. Irina senta-se pensativa no parapeito da varanda. Tuzembakh apoia-se na porta, levanta-se e olha tristemente para Irina. Tchebutíkin, espreguiçando-se e bocejando e se espreguiçando, aproxima-se da frente do balcão. Irina nota-o e lhe diz: “Foram-se”. O caseiro e o ordenança voltam. Ferapont entra pela portinhola, cumprimenta e entra pela porta principal.

Nº 26 Irina senta-se com ar pensativo. Tchebutíkin se espreguiça.

Nº 27 Tchebutíkin esconde um jornal, pega outro, senta-se, desdobra-o e lê.

Tchebutíkin – Sim, eu sinto isso. (*Cantarola baixinho.*)⁸⁸ Tarara... búmbia... sentado na tumba⁸⁹ ...

Nº 28{Kulíguin – É um incorrigível, Ivan Románitch. Incorrigível.

Tchebutíkin – Bom seria ir aprender com o senhor. Então eu me corrigiria.} Nº28 Nº30

Irina – Fiódor tirou o bigode. Não posso nem olhar.
Nº 31

Kulíguin – E por quê?

Nº 33{Tchebutíkin – Eu até diria com o que está parecendo o seu rosto, mas não posso.} Nº 33

⁸⁸ K. S. Stanislávski tirou o “baixinho” e acrescentou “folheando o jornal”. N. do E.

⁸⁹ Para não perder a rima manteve-se a palavra russa “tumba” que quer dizer frade de pedra, que vem a ser uma “coluna de pedra que se usava nas esquinas das ruas, ou rodeando as praças, etc., e ainda hoje se vê em entradas de becos, de portas, etc. (em Port.) e à frente de casas comerciais de algumas povoações do interior (Bras.)”. (CALDAS AULETE, v. 3, 1958).

Nº 28 Kulíguin volta após a despedida, aproximando-se de Tchebutíkin, cumprimentam-no.

NB Tuzembakh durante todo o tempo tem o olhar inquieto, ele olha com frequência para o relógio e pigarreia de nervoso. Irina nota sua situação e olha-o também inquieta.

Nº 29 Interrompe a leitura e cumprimenta.

Nº 30 Kulíguin aproxima-se de Irina.

Nº 31 Vira de costas.

Nº 32 Parou, apalpa os bigodes.

Nº 33 Interrompendo a leitura, através do *pincez-nez*.

Kulíguin – Mas que coisa! A mim agrada, é *modus vivendi*⁹⁰. O nosso diretor tirou os bigodes e eu também tirei; quando me tornei inspetor, raspei. [(Ri.)] **Nº 34** Ninguém gosta, mas para mim tanto faz. Eu estou contente. Com bigode ou sem bigode eu estou contente... (*Senta-se.*) **Nº 35**

(*No fundo da cena, Andrei empurra um carrinho de bebê.*) **Nº 36**

⁹⁰ Do latim *modus vivendi*: “modo de viver, estilo de vida”.

Nº 34 Beija Irina espetando-a com os bigodes; ela faz uma careta e se afasta.

Nº 35 Kulíguin senta-se no parapeito.

Nº 36 Andrei atravessa com o carrinho para o fundo do jardim. Irina olha inquieta para Tuzembakh, que sorri constrangido. Ela lhe estende a mão, ele a aperta e beija amorosamente. Irina está agitada.

Tchebutíkin aproxima-se da parte dianteira do balcão e se espreguiça. Senta-se ao fundo, de frente para Irina. Kulíguin volta, cumprimenta Tchebutíkin, vai até Irina, beija-a e senta-se no parapeito da escada. Saída de Tuzembakh. Kulíguin veste o casaco e troca de lugar com Irina.

Irina – Ivan Románovitch, meu querido, meu irmão, estou terrivelmente inquieta. Ontem o senhor esteve no bulevar, não é? O que aconteceu lá? **Nº 37**

Tchebutíkin - **Nº 38** O que aconteceu? Nada. Besteira. (*Lê o jornal.*)

Kulíguin – Estão dizendo que Soliôni e o barão se encontraram ontem no bulevar perto do teatro... **Nº 39**

Tuzembakh – Pare! Para que ficar falando... (*Faz um gesto com o braço e sai para dentro da casa.*) **Nº 40**

Kulíguin – Perto do teatro... Soliôni começou a provocar o barão que não aguentou e acabou lhe dizendo uma ofensa...

Tchebutíkin – Não sei. Tudo isso é absurdo. **Nº 41**

Kulíguin - **Nº 42** Certa vez, em uma aula, o professor anotou na composição de um aluno “absurdo” e o estudante leu “renyxa” e pensou que fosse alguma

Nº 37 Tuzembakh está agitado, como se ele fosse deixar escapar. Ele e Kulíguin trocam olhares. Tuzembakh emite sinais à Tchebutíkin.

Nº 38 Interrompendo a leitura, através do *pincez-nez*.

Nº 39 Olhando Tuzembakh com astúcia.

Nº 40 Tuzembakh agita-se e se irrita; dá os ombros para Kulíguin. Irina fica alarmada.

Nº 41 Folheia o jornal. Irina tira o lenço nervosa.

Nº 42 Ele está com frio, levanta e veste o casaco que estava, até este momento, jogado sobre os ombros.

anotação em latim...⁹¹ (Ri.) Nº 43 É extremamente engraçado... Nº 44{É de se compreender... Dizem que Soliôni está apaixonado por Irina e tomou ódio pelo barão... Entende-se... Irina é muito boa moça. Ela, inclusive, se parece com Macha, até nesse jeito pensativo. Só que você, Irina, é mais dócil. Mas Macha também tem um gênio bom. Eu amo Macha.}Nº44

(No fundo do jardim, fora de cena: “Ei! Ôoo-ôoo!”) Nº 45

Irina (*estremece.*) - Nº 46 Hoje tudo me assusta. Nº 48{(Pausa.) Nº 47 Eu já estou com tudo pronto, depois do almoço já vou despachar minhas coisas. Amanhã o barão e eu nos casaremos e amanhã

⁹¹ Em russo, a palavra absurdo é *tchepukhá*. Em cirílico, letras cursivas, se grafa *ченыха*. O aluno da história de Kulíguin teria lido essa anotação como se fossem letras do alfabeto latino, formando a palavra “renyxa” e por isso não entendeu que o professor comentava o absurdo de algum trecho de sua composição. Segundo relato do diretor russo de teatro Adolf Shapiro, durante trabalho com atores, em 2010, na Funarte-SP, nem mesmo os russos entendem a piada.

Nº 43 Risos. Senta-se perto de Irina, beijando-lhe a mão. Irina escuta agitada.

Nº 44 Beijando e acariciando a mão de Irina.

Nº 45 Depois das palavras “eu amo Macha” todos congelam por 5 segundos. Pausa. Grito, ao longe: “Ôoo-ôoo!”

Nº 46 Irina num ímpeto de nervosismo estremece, volta-se para a direção do grito.

Nº 47 Pela porta principal o caseiro carrega um caixote com o ordenança (é o retrato do general empacotado) e 2 cadeiras costuradas com junco. Irina e Kulíguin se levantam para ceder-lhes o lugar e afastam-se para o cercado. As cadeiras ficam ao lado dos baús.

O caseiro e o ordenança saem para a casa fecham a porta.

mesmo partiremos para a fábrica de tijolos.}Nº 48
Nº 49{E depois de amanhã já estarei na escola e
começarei uma nova vida. Que Deus me ajude!
Quando consegui o diploma de professora eu quase
chorei de alegria... (*Pausa.*) Logo chegará um
coche para pegar as coisas... }Nº 49

Nº 50{Kulíguin - É assim, mas, em certa medida,
parece que não é muito sério. Apenas algumas
ideias, mas pouco sérias. De qualquer modo eu lhe
desejo tudo de bom, de coração. Nº 50} Nº 51 Nº

52{Tchebutíkin (*comovido.*) – Minha adorável,
encantadora... Minha preciosa... Vocês foram
longe... Não consigo alcançar. Eu fiquei para trás,
como uma cegonha que envelheceu e não pode
mais voar. Voem queridas, vão com Deus. (*Pausa.*)
Nº53 Perdeu seu tempo tirando o bigode, Fiódor
Ilítch.

Kulíguin – Ah, chega.

Kulíguin e Irina se afastam.
O caseiro e o ordenança passam com as coisas.

Nº 48 Enquanto trazem. Se afastando.

Kulíguin faz ginástica entre as vigas da portinhola.

Nº 49 Apoiando-se na cerca, enquanto passam com as coisas.

Nº 50 Fazendo ginástica.

Nº 51 Beija.

Nº 52 Estica-se em direção a ela, no balcão e, debruçando-se, beija-lhe a cabeça e toma-lhe a mão. Beija.

Nº 53 Quase sem pausa.

Tchebutíkin – Agora sua esposa vai ter medo de você. Nº 54

Nº 55 Kulíguin – Não. Bem, hoje vão embora e tudo vai voltar a ser como era antes. Digam o que quiserem, mas Macha é uma boa moça, uma mulher honrada, eu a amo muito e agradeço o meu destino... Cada um tem um destino diferente... Aqui no fisco, trabalha um certo Kozyrev. Ele estudou comigo, foi expulso no quinto ano porque não havia jeito de aprender o *ut consecutivum*⁹². Agora vive numa terrível miséria, doente, e, quando o encontro, digo: “Olá, *ut consecutivum*”. E ele responde “sim, justamente, *ut consecutivum*”... E começa a tossir... Mas eu tive sorte a vida toda, sou feliz, recebi esta ordem de São Estanislau⁹³ de segundo grau e eu mesmo ensino aos outros esse tal *ut consecutivum*. É claro que sou um homem inteligente, mais inteligente do que muitos, mas a

⁹² A partícula *ut*, no latim é empregada como conjunção consecutiva.

⁹³ Trata-se de uma condecoração sem muita importância concedida a funcionários da burocracia antes da Revolução.

Nº 54 Irina atravessa e se senta no lugar anterior. Kulíguin, falando, se aproxima do baú e verifica se as coisas estão bem embrulhadas.

Nº 55 Verifica as coisas embrulhadas, depois se senta sobre o baú. Sobe a gola do casaco, mãos no bolso, balança as pernas. Frio. Kulíguin corrige o empacotamento.

felicidade não está nisso... (*Pausa.*) **Nº 56** Há algo que me escapa.⁹⁴}**Nº 55**

Dentro da casa tocam “A prece da virgem” ao piano.

Nº 57{Irina – Amanhã à noite já não vou mais escutar “A prece da virgem”, nem vou encontrar Protopópov... (*Pausa.*) **Nº 58** Está lá, sentado na sala de visitas, veio hoje também. **Nº 59**

Kulíguin – A diretorinha ainda não chegou?

Nº 60{Irina- Não. Já foram atrás dela. Se soubessem como é difícil para mim ficar sozinha aqui, sem Ólia... Agora ela vive no ginásio, é diretora, fica ocupada o dia todo e eu fico sozinha, }**Nº 60** entediada, sem nada o que fazer. E odeio o quarto onde vivo... **Nº 61** Então eu decidi: se não posso ir para Moscou é porque deve ser assim. Deve ser meu destino. Não se pode fazer nada. Todo é vontade de Deus, isso é certo: Nicolai

⁹⁴ Essa última fala não entrou na versão definitiva do texto.

Nº 56 Alguns acordes no piano.

Nº 57 Música.

Nº 58 Pausa. Tchebutíkin folheia o jornal, olha o relógio, encosta-o na orelha e cantarola “A prece da virgem”. Passagem da triste Macha ao longe.

Nº 59 Pausa. Kulíguin cantarola, balança as pernas.

Nº 60 Cobre-se com um xale ou casaquinho.

Nº 61 Pausa. A cozinheira entra pela portinhola fazendo soar o ferrolho; tem a cabeça e o tronco cobertos por um xale. Carrega uma vasilha com leite, coberta com um lenço limpo. Ela passa através de toda a cena, cumprimentando respeitosamente (respondem-lhe a saudação, Kulíguin tira, negligentemente, o chapéu). A passagem é feita na explicação das seguintes palavras “nosso jardim é uma passagem pública⁹⁵”. Na explicação da passagem no duelo.

⁹⁵ Essa passagem refere-se a uma fala de Olga, muito mais adiante. Não se compreende o que Stanislávski pretendia aqui.

L'vóvitch me pediu em casamento. E então? Eu pensei e... aceitei... Ele é uma boa pessoa, até demais... E de repente minha alma criou asas, eu passei a me sentir alegre, fui ficando leve e voltei a ter vontade de trabalhar... Só que ontem aconteceu alguma coisa e um mistério paira no ar....

Tchebutíkin - N° 62 Renixa. Absurdo. N° 63

Natacha (*da janela.*)⁹⁶ – A diretora!

Kulíguin – Vamos, a diretora chegou. (*Sai com Irina para dentro da casa.*)

⁹⁶ “Natacha (na janela)” foi tirada. Essa fala foi dada a Kulíguin. N. do E.

Irina volta para o lugar anterior.
 Kulíguin atravessa até o baú.
 Passagem da cozinheira e de Macha.

Nº 62 Levanta-se e sai para dentro de casa.

Nº 63 Entrada de Ólia de chapéu, sobretudo,
 sombrinha e luvas. Envelheceu, tem outro
 penteado. Irina e Kulíguin se levantam. Kulíguin
 antecipa-se, primeiro beija a mão e depois os lábios.
 Irina a beija. Falam algo em voz baixa. Vão para a
 casa.

Nº 64{Tchebutíkin – [(*lê o jornal*).] Nº 65 Sim, o que dizer, Ivan Románitch, já faz tempo que é hora de mudar de vida?⁹⁷ Nº 66 (*Cantarola*.) Ta-ra-ra... búmbia... eu, sentado na tumba...}Nº64 Nº 67 }Nº57

⁹⁷ Essa fala de Tchebutíkin também não se encontra na versão final da peça.

Nº 64 Pausa. Tchebutíkin, que fora atrás de um cachimbo, sai na varanda enchendo o cachimbo, jornais nas mãos. Olhou de passagem para o outro lado do rio – fala. Olha – não há ninguém; vê as horas, senta-se no banco perto da cerca. Penteia a barba.

Ólia entra pela portinhola. Kulíguin a encontra primeiro. Ólia vai até Irina, se abraçam, conversam, saem. Kulíguin vai atrás delas. Tchebutíkin entra, fala, vê que não há ninguém. Senta-se no banco. Macha entra pela alameda.

Nº 65 Vai, enchendo o cachimbo, desce para a varanda.

Nº 66 Vê que foram embora. Olha as horas.

Nº 67 Penteia a barba. Cessa a música.

Macha se aproxima; Andrei está ao fundo
[empurrando o carrinho de bebê.] **Nº 68**

Macha – Está aqui sentado, vive sentado... **Nº 69**

Tchebutíkin – E daí? **Nº 70**

Macha (*sentando-se*). - **Nº 71** Nada... (*Pausa.*) **Nº**
72 O senhor amava minha mãe? **Nº 73**

Tchebutíkin - **Nº 74** Muito. **Nº 75**

Macha – E ela o amava?

Nº 68 Pausa. Ferapont entra pela portinhola. Toca, empurra a porta- ela está aberta, - ele entra na casa, com um livro de recados e uma pasta com papéis. Macha caminha pela alameda, sempre respirando fundo, esfregando a testa, olhando para todos os lados como se tentasse se lembrar de algo. Com um ímpeto, olha as horas. Muito nervosa, sempre pensativa e distraída. Caminha até a cerca, quando está quase trombando, avista Tchebutíkin.

Nº 69 Está distraída. Olha para a portinhola. Está muito atenta às horas.

Nº 70 Inclina-se para trás, tentando alcançar-lhe o braço.

Nº 71 Olha para ele com assombro, esquecendo-se do que lhe perguntara.

Nº 72 Caminha impetuosamente, para, suspira e esfrega a testa.

Nº 73 Fica na portinhola, no jardim, olha para a entrada.

Nº 74 Sentimental.

Nº 75 Pausa. Tchebutíkin tem o rosto ditoso, sonhador.

Tchebutíkin (*depois de uma pausa*). - Nº **76** Disso já não me lembro. Nº **77**

Macha - Nº **78** O meu está aqui? Era assim que, outra época, nossa cozinheira Marfa falava de seu marido, que era guarda: o meu. Nº **79** O meu está aqui?

Nº 76 Um pouco desconcertado. Olha
acanhadamente para Macha.

Nº 77 Abrindo o jornal. Pausa.

Nº 78 Macha, impetuosamente-distraidamente,
aproxima-se dos baús, toca-as.

Nº 79 Cautelosamente.

Nº 80{Tchebutíkin - **Nº 81** Ainda não. **Nº 82**

Macha – Quando conquistamos a felicidade aos poucos, parte a parte e depois a arrancam de nós, vamos pouco a pouco endurecendo, nos tornando amargos, como a cozinheira... (Apontando o próprio peito.) **Nº 84** Está ardendo aqui... **Nº 85** Eu daria uma surra em nosso irmão, **Nº 86** Andriúchka. Como se presta ao ridículo. **Nº 87** Todas as esperanças se perderam. Milhares de pessoas levantaram um sino, isso custou muitos esforços e dinheiro. E, de repente, ele cai e quebra... **Nº 88** De repente, sem mais nem por que.⁹⁸ **Nº 89**

⁹⁸ O texto final de Tchekhov traz pequenas alterações nessa fala de Macha.

Nº 80 Uma harpa e um violino ao longe.

Nº 81 Olha para Macha cautelosamente, interessado.

Nº 82 Pausa. Macha vira-se rapidamente, vai para o jardim e para perto da grade. Põe os dois braços sobre a grade e o queixo sobre as mãos. Olha distraidamente para o público.

Nº 83 Suspiro pesadamente.

Nº 84 Endireitando-se rapidamente, suspira, esfrega a testa. Gestos de aflição no lugar.

Nº 85 O ranger do carrinho de bebê ao longe.

Nº 86 Olha em direção a Andrei.

Nº 87 Suspiro. Braços novamente na grade e queixo nas mãos.

Nº 88 Andrei surge na alameda com o carrinho de bebê.

Nº 89 Olha com desprezo para a entrada de Andrei, suspira, vira-se bruscamente, esfrega a testa e vai até a entrada da portinhola.

Andrei traz o carrinho. Nº 90

Andrei – E quando, finalmente, a tranquilidade voltará a essa casa? Está uma barulheira.

Nº 90 Pausa. Tchebutíkin lê o tempo todo. Macha foi rapidamente para a entrada da portinhola, entreabriu, enfiou a cabeça e olha se Verchínin não vem. Permanece assim por algum tempo, suspira, examina Andrei e os que trazem o baú e sai para a rua batendo a portinhola. Enquanto isso, Andrei aproximou o carrinho e cumprimentou Tchebutíkin. Tchebutíkin deixa de ler, põe-se em pé no banco, inclina-se através da cerca para o jardim e chama, estalando (os dedos), a criança, entreabrindo a cortina do carrinho e mostrando o relógio à criança. Desse jeito, ele fica de costas para o público. Enquanto isso, o ordenança, Ferapont e o caseiro trazem pela entrada principal, um grande baú ou caixote. Eles fazem barulho e falam ao mesmo tempo “mais baixo, mais baixo, deixe, não aperte” e etc.; provavelmente o baú é muito pesado. Escolher o tempo, quando vai ser possível que Andrei fale, provavelmente, quando puseram o baú.

Aqueles, que a trouxeram, ficaram algum tempo no mesmo lugar – enxugando-se após o trabalho pesado – não podem tomar fôlego. Depois eles vão embora e fecham a porta principal. Ferapont saúda Andrei e sai apressadamente atrás dos papéis.

NB Trazem o baú pesado sobre uma toalha.

Passagens de Macha: próxima à cerca, na portinhola do jardim, perto dos baús, perto da cerca novamente, em frente à entrada da portinhola, na rua.

Entrada do baú e entrada de Andrei.

Tchebutíkin – Logo. (*Vê as horas.*) Nº 91 Meu relógio é antigo, bate as horas... (*Dá corda, o relógio toca*). A primeira, a segunda e a quinta baterias sairão exatamente à uma hora. (*Pausa.*) E eu, amanhã.

Andrei – Para sempre?

Tchebutíkin – Não sei. Pode ser que volte em um ano.

[*Ouve-se que, em algum lugar ao longe, tocam uma harpa e um violino.*]

Andrei – A cidade vai ficar deserta. Como se a cobrissem com uma redoma. (*Pausa.*) Nº 92 Ontem aconteceu alguma coisa perto do teatro, estão todos falando, mas eu não sei de nada.} Nº 80

Entrada de Andrei com o carrinho de bebê, saída do ordenança e do caseiro. Cumprimento de Ferapont. Sua saída em busca dos papéis.

Nº 91 Tira o relógio e mostra à criança.

Nº 92 Andrei se sentou segurando o carrinho. A música para.

Nº 93{Tchebutíkin – Não foi nada. Bobagem. Soliôni provocou o barão que se enfureceu e o insultou e, para terminar, Soliôni acabou o desafiando para um duelo.}Nº 93 Nº 95{(*Vê as horas.*) Nº 94 E acho que está na hora... Vai ser a uma e meia, no bosque público. Dá para ver daqui, do outro lado do rio... Pif-paf!}Nº 95 (*Ri.*) Nº 96 Nº 97{Soliôni pensa que é um Liérmontov, até escreve uns versos. Nº 98 Bem, brincadeiras à parte, ele já está em seu terceiro duelo.}Nº 97

Macha – De quem? Nº 99

Tchebutíkin – De Soliôni.

Nº 93 De costas para o público.

Nº 94 Volta o rosto para o público. Vê as horas.

Nº 95 Está nas pontas dos pés, olhando ao longe com a palma da mão sobre a testa.

Nº 96 Passagem de um vendedor ambulante (para explicação do segundo movimento da rua, onde ocorrerá o duelo entre Tuzembakh e Soliôni). Essa passagem não ficou clara com nosso cenário, com nosso espaço apertado. O vendedor ambulante com seu tabuleiro na cabeça passa e diz: “frutas frescas, maçãs, laranjas, peras boas, limões!” Andrei e Tchebutíkin entreolham-se. Andrei sacode a mão – ele passa. Macha abre a portinhola, sai, impetuosamente; olha a rua.

Nº 97 Veste o sobretudo nos braços – frio.

Nº 98 Macha bate a portinhola e vai repentinamente.

Nº 99 Para distraída, pensando em outra coisa. Olha para Tchebutíkin como que pela primeira vez. Andrei se levanta e, de modo indeciso, culpado, estende-lhe a mão.

Macha – N° 100 E do barão? N° 101

Tchebutíkin – Do barão o quê? (*Pausa.*) N° 102

Macha – N° 103 Está tudo emaranhado na minha cabeça. N° 104 Estou querendo dizer que isso não deveria ser permitido, ele pode ferir ou até matar o barão.

Tchebutíkin - N° 105 O barão é uma boa pessoa, mas um barão a mais, um barão a menos – não é a mesma coisa? Tanto faz! N° 106

De trás do jardim, um grito “Ei! Ôoo-ôoo!” N° 107

Que espere... N° 108 É Skvôrtsov gritando, é o padrinho do duelo. Está de barco... (*Boceja.*)

Nº 100 Cumprimentando Andrei, distraidamente, sem beijar.

Nº 101 Dando a mão a Tchebutíkin, distraída.

Nº 102 Admirado.

Nº 103 Agitou a mão, lembrou que estava vendo Tchebutíkin. Esfrega a testa.

Nº 104 Apoiando os cotovelos na cerca. Olhando para baixo, distraída.

Nº 105 Folheando o jornal.

Nº 106 Andrei, se sentando, olha para Macha afetuosamente e com culpa.

Nº 107 Pausa. Após a pausa, grito ao longe. Imediatamente todos estremecem, olham ao redor. Macha olhou de longe, respirou fundo, esfregou a testa e foi, distraidamente para o terraço. Senta ali, apoia as mãos e o queixo sobre a balaustrada do balcão, olha para a terra.

Nº 108 Tchebutíkin vira-se no grito, interrompendo a leitura. Depois, faz um meneio com a cabeça e retoma a leitura.

Andrei - Nº 109 Para mim, participar de um duelo ou mesmo presenciar um, mesmo na qualidade de médico, é simplesmente imoral...

Tchebutíkin - Nº 110 Apenas parece ser... Não há nada no mundo, nem mesmo nós, nós não existimos, apenas parece que existimos...

Macha - Nº 111 Passam o dia todo falando, falando... [(*Vai.*)] Vive-se em tal clima que pode começar a nevar que todos continuarão com essas conversas... (*Parando*). Nº 112 Eu não vou para a casa, não posso ir para lá... Nº 113 Quando Verchínin chegar, avise... (*vai em direção à alameda.*) Nº 114 Como voam os pássaros migrantes... (*Olha para cima.*) São cisnes ou gansos... Nº 115 Meus queridos, felizes... (*Sai.*) Nº 116

Andrei – Nossa casa vai ficar deserta. Os oficiais vão partir, o senhor, também e minha irmã vai se casar; eu vou ficar sozinho nessa casa.

Tchebutíkin – E sua esposa?

Nº 109 Sem pausa. Andrei fica sentado balançando o carrinho, embalando o bebê. Apoia o cotovelo esquerdo na cerca e deita nele a cabeça.

Nº 110 Olhou para Andrei através dos óculos (do *pincez-nez*), desistiu.

Nº 111 Endireita-se impacientemente, dá um profundo suspiro e esfrega a testa.

Nº 112 Passam cegonhas voando. Macha levanta-se num ímpeto.

Nº 113 Vai até a escada do balcão.

Nº 114 Olha pra cima, permanecendo na escada.

Nº 115 Balançando tristemente a cabeça. As lágrimas brotam.

Nº 116 Suspiro. Sacode e meneia a cabeça, esfrega a testa, sai rapidamente.

[*Entra Ferapont com papéis.*]

Nº 117{Andrei – A esposa é a esposa. Ela é honesta, honrada, bondosa, mas há alguma coisa nela que a rebaixa até um animal cego, pequeno. Não é, de qualquer modo, um ser humano.}Nº 117
Pode ser que eu esteja sendo injusto, mas então, que seja. Eu falo porque é um amigo, é a única pessoa a quem posso abrir meu coração. Eu amo Natacha, é fato, mas, às vezes, ela me parece extremamente vulgar. Então eu me perco e não entendo por que e para que a amo... ou, pelo menos, amei. Nº 118

Nº 120{Tchebutíkin (*levanta-se.*) - Nº 119 Meu irmão, amanhã eu vou embora, pode ser que nunca mais nos vejamos, então, eis o meu conselho. Sabe, chapéu na cabeça, bengala na mão e vá embora... Vá embora, vá, vá sem se virar para trás. E quanto mais longe você for, melhor.}Nº 120 Nº 121

Soliôni passa com dois oficiais no fundo do palco; ao ver Tchebutíkin, vem até ele, enquanto os oficiais seguem adiante.

Macha sai da portinhola, vai até a portinhola do jardim, vê Andrei e Tchebutikin. Macha os cumprimenta. Vai para o balcão. Macha, na escada do balcão, olha a passagem dos gansos. Sai.

Nº 117 Fumando uma papiróssa.

Nº 118 Batida atrás da portinhola.

Nº 119 Volta-se na direção da batida, levanta-se resolutamente, vê as horas e guarda os jornais no bolso.

Nº 120 Enquanto olha as horas e guarda os jornais.

Nº 121 Vai para varanda.

Soliôni – Está na hora, doutor! **Nº 122** Já é uma e meia. (*Cumprimenta Andrei.*)⁹⁹

Tchebutíkin – Já vou. Vocês todos me aborrecem. **Nº 123** (*A Andrei.*) Se alguém perguntar por mim, Andriúcha, diga que volto logo... (*Suspira.*) Ha, ha, ha... **Nº 124**

Soliôni – Não esperou que desse um ai e o urso pulou em cima dele. (*Vai com ele.*) **Nº 125** Por que está gemendo, velho?

Nº 126{Tchebutíkin – Anda! **Nº 127**

Soliôni – Como vai a saúde?

Tchebutíkin (*irritado.*) – Às mil maravilhas.} **Nº 126**

Nº 128{Soliôni – Está nervoso à toa, velho. Eu me permitirei pouca coisa, apenas matá-lo como a uma galinhola. (*Pausa.*) Lembra-se dos versos? E ele busca, rebelde, a tempestade, como se na tempestade houvesse o repouso. **Nº 129**

⁹⁹ Alteração de K. S. Stanislávski: “Cumprimenta Tchebutíkin”. N. do E.

Nº 122 Sacode a cabeça.

Nº 123 Agita os braços, vai para o quarto e para.

Nº 124 Vai, gemendo, para o quarto.

Nº 125 Cumprimenta Andrei. Tchebutíkin sai com uma bolsinha e guarda algo nela.

Nº 126 Soliôni fica esperando na escada da varanda, apoiando-se no o pilar.

Nº 127 Tchebutíkin sai de novo para o quarto, esqueceu algo e já voltou e fechou a bolsa.

Nº 128 Em frente ao pilar, na escada. Abotoando o casaco.

Nº 129 Soliôni vai se despedir de Andrei.

Tchebutíkin – Sim. Não esperou que desse um ai e o urso pulou em cima dele. (*Sai com Soliôni.*)}

Nº 128

[*Ouvem-se os gritos: “Ôoo-ôoo! Ei!”*] **Nº 130**

Ferapont – Papéis para assinar...

Nº 130 Saem.

Entrada de Verchínin e Ferapont. Enquanto

Ferapont caminha, gritos: “Ôoo, ei!”

NB Soliôni está muito vivaz , embora tranqüilo, quase majestoso. Ele fuma o tempo todo com uma boquinha apertada.

Tchebutíkin vai ao terraço e, vendo Soliôni, para na escada. Tchebutíkin vai embora para casa. Volta e pega uma bolsa que está sobre a mesa (sai mais uma vez e volta). Sai com Soliôni. Entrada de Soliôni e passagem dos oficiais. Soliôni cumprimenta Andrei. Soliôni está perto da pilastra do balcão esperando Tchebutíkin. Soliôni se despede de Andrei e sai. Andrei leva embora o carrinho, Ferapont entra e depois se senta no banco.

Andrei (*nervoso*). Nº **131** Deixe-me! Deixe-me!
Estou implorando! (*Sai com o carrinho.*) Nº **132**

Ferapont - Nº **133** Mas são para isso, os papéis,
para serem assinados... (*Sai para o fundo da cena.*)
Nº **134**

*Entram Irina e Tuzembakh, que usa um chapéu de
palha. Kulíguin atravessa o palco com gritando:*
“Ei! Macha, ei!” Nº **135**

Verchínin está de uniforme de parada militar, próximo a portinhola. Ferapont, com uma pasta em uma das mãos e pena e tinteiro na outra, abre para ele. Verchínin sai apressado. Ferapont procura por Andrei enquanto fecha a portinhola. Ao vê-lo, vai ao seu encontro. Ferapont leva os papéis (pasta), a pena e o tinteiro.

Nº 131 Sai do estado meditativo.

Nº 132 Leva embora o carrinho de bebê.

Nº 133 Atrás dele, estendendo os papéis.

Nº 134 Deixar sair ao mesmo tempo, sem demora – Kulíguin, para a varanda e Tuzembakh e Irina da porta principal.

Nº 135 Sai para o jardim à direita do público. Irina está na porta com uma manta sobre os ombros, Tuzembakh está de sobretudo e chapéu.

NB Tuzembakh está muito nervoso, o olhar vagueia. Com frequência ele tosse nervosamente, pisca os olhos e engole a saliva. Tem um ar pensativo,

Tuzembakh – Parece que ele é a única pessoa na cidade que está feliz com a partida dos militares.

Nº 137 Irina - Nº 138 É de se entender. (*Pausa.*)
Agora nossa cidade vai ficar deserta.

Tuzembakh (*olhando as horas.*) - Nº 139 Querida,
eu já volto.}Nº 137

faz gestos involuntários com as mãos (pequenos gestos). Às vezes para os olhos sobre algum objeto e volta rapidamente. Às vezes se esforça para sorrir redobrado, mas o sorriso resulta um tanto torcido e ele muda rapidamente para uma expressão séria. Irina também está nervosa, concentrada. Acompanha cada gesto dele. Ela sabe tudo, sabe para onde ele vai ou intui em grande medida. Ela não tem energia suficiente para deter o duelo, mas pode ser que ela entenda, como uma senhorita de regimento, que não se pode detê-lo.

Nº 136 Beijando a mão.

Nº 137 Irina espia por detrás da porta e Tuzembakh apoia-se na outra metade da porta, olha para Irina. Pausa. Súbito Tuzembakh dá uma olhada rápida para a rua, inquieto.

Nº 138 Espiando por detrás da porta.

Nº 139 Olhando as horas, nervosamente, de tempos em tempos, começa a se apressar.

Irina – Nº 140 Aonde você vai? Nº 141

Tuzembakh – Eu preciso ir até a cidade para e depois... Nº 143 vou me despedir dos companheiros.

Irina – É mentira... Nº 144 Nikolai, porque você está tão distraído hoje? (*Pausa.*) O que aconteceu perto do teatro?

Tuzembakh (*com um gesto impaciente.*) - Nº 146 Em uma hora estarei de volta e ficarei com você. (*Beija-lhe a mão.*) Minha amada. (*Olha atentamente para seu rosto.*) Nº 147 Nº 148{Já faz cinco anos que eu a amo ainda não consigo me acostumar e você me parece ainda mais bonita. Que cabelos maravilhosos, encantadores! Que olhos! Amanhã te levarei embora, nós vamos trabalhar, seremos ricos, meus sonhos vão renascer! Você vai ser feliz. Há apenas uma coisa, só uma coisa: você não me ama!}Nº 148

Nº 140 Impetuosamente.

Nº 141 Tuzembakh foge do seu olhar, engole a saliva com frequência.

Nº 142 Começa a sorrir.

Nº 143 Com seriedade.

Nº 144 Olhando fixamente e sacudindo negativamente a cabeça. Ele se desprende. Ela sai para o terraço.

Nº 145 Tuzembakh sempre desviando o olhar. Fecha o xale perturbada. Tira-o e se enxuga.

Nº 146 Sorriso reforçado. Beija a mão.

Nº 147 Congela na pose, olhando para ela. Ela o acaricia.

Nº 148 Tuzembakh acaricia Irina, arruma seus cabelos, cobre-a melhor com a manta, beija cada um dos dedos de sua mão. Irina, concentrada, não tira os olhos de Tuzembakh.

Irina - Nº 149 Isso está fora do meu alcance. Nº 150 Eu serei sua esposa fiel, submissa, mas não há amor, o que posso fazer? (*Chora.*) Nº 151 E não amei nem uma vez na vida. Oh, eu sonhava com o amor, eu sonho há muito tempo, noites e dias, mas meu coração é como um piano trancado, cuja chave está perdida. (*Pausa.*) Nº 153 Você está com o olhar inquieto...

Nº 154{Tuezembakh - Nº 155 Eu não dormi a noite toda. Em minha vida não há nada tão terrível que possa me assustar, apenas essa chave perdida que me tortura a alma e não me deixa dormir... Nº 156 Diga alguma coisa.

Irina – O quê? O quê? Há um mistério pairando sobre tudo, essas velhas árvores que estão aí em silêncio... (*Deita a cabeça em seu peito.*) Nº 157

Tuzembakh – Diga alguma coisa.¹⁰⁰

Irina – Dizer o quê? O quê?

¹⁰⁰ Essa fala de Tuzembakh e a fala anterior de Irina não constam na versão final.

Nº 149 Baixa os olhos cautelosamente.

Nº 150 Arrumando-lhe, com cuidado, a gola. É difícil para ela dizer isso.

Nº 151 Vira-se de costas rapidamente e enfia a mão no bolso atrás do lenço. Pausa. Chora. Tuzembakh, com ar pensativo.

Nº 152 Virada, ocupada com o lenço.

Nº 153 Uma música próxima. Harpa e violino. Irina vira-se.

Nº 154 Música. Harpa e violino.

Nº 155 Aperta a testa.

Nº 156 Puxa Irina para si pela manta.

Nº 157 Deita a cabeça em seu peito; ele a abraça.

Tuzembakh – Qualquer coisa.

Irina – Chega! Chega! (*Pausa.*) Nº 158

Nº 159{Tuzembakh – São ninharias, ideias bobas, que às vezes, sem mais nem menos, ganham importância na vida. Rimos delas, como antigamente, consideramos que são bobagens e, mesmo assim, nos deixamos levar e sentimos que somos incapazes de parar.}Nº 159 Nº 160 Oh, não vamos falar sobre isso! Nº 161 Nº 162{Estou alegre! É como se pela primeira vez na vida eu visse esses abetos, esses bordos, essas bétulas e, ao mesmo tempo, é como se tudo me olhasse com curiosidade e espera! Como são bonitas essas árvores e como deve ser maravilhosa a vida ao lado delas! (*Grito: “Ei! Óoo-ôoo”*).}Nº162 Nº 163 Preciso ir, já está na hora... Nº 164 Veja essa árvore – Nº 165{secou e, mesmo assim, continua aqui com a outras, balançando ao vento. Assim, se eu morrer e vou continuar a participar da vida, de uma maneira ou outra.}Nº 165 Nº 166 Adeus, minha

Nº 158 Perturba-se, sofre, mais uma vez esconde dele o rosto deixando-o no peito.

Nº 159 Acaricia Irina na cabeça. Ela fica o tempo todo grudada em seu peito.

Nº 160 Estremece, beija-lhe a mão impetuosamente.

Nº 161 Procura sorrir.

Nº 162 Ficando muito animado, sobe o tom, reaviva.

Nº 163 Fica, imediatamente, inquieto. Aguça o ouvido. Irina olha para ele inquieta.

Nº 164 Rapidamente beija-lhe a mão, desce, segura na maçaneta da portinhola e gira-a. Irina desce correndo, com o olhar inquieto, pega-o pelo braço e o detém. Tuzembakh sorri contra a vontade. Irina o abraça e deita a cabeça em seu peito. Tuzembakh olha pensativo na direção do jardim.

Nº 165 Abraçando-a.

Nº 166 Pausa. Estremece, se apressa.

Nº 167 Beija-lhe a mão fortemente.

Nº 168 Assomando por detrás da cerca.

Nº 169 Vai.

querida... Nº 168{*(Beija-lhe a mão.)* Nº 167 Seus papeis, aqueles que você me deu, estão em minha mesa, debaixo do calendário.}Nº 168 Nº 169

Irina – Nº 170 Então eu vou com você...

Tuzembakh (*estremece.*) - Nº 171 Não, não! (*Vai rapidamente e para na alameda.*) Nº 172 Irina!

Irina – O quê?

Tuzembakh (*sem saber o que dizer.*) - Nº 173 Eu não tomei café hoje. Peça para passarem um para mim... (*Sai rapidamente.*) Nº 174

Irina permanece pensativa [e depois sai para o fundo da cena onde se senta no balanço; Entra Andrei com o carrinho de bebê; surge Ferapont.]
Nº 175

Ferapont – Andrei Serguêitch, esses papéis não são meus, são da receita. Não fui eu quem inventou...
Nº 176

Nº 170 Impetuosamente. Sem deixar que a portinhola se feche.

Nº 171 Atrás da portinhola.

Nº 172 Irina permanece diante da portinhola por algum tempo, depois vai, pensativa, para a entrada principal. Tuzembakh volta.

Nº 173 Fala, mostrando a cabeça por trás da portinhola.

Nº 174 Bate a portinhola.

Nº 175 Vai para a casa devagar, pela entrada principal, olhando para o lado da partida. 5 segundos após as últimas palavras de Tuzembakh, Andrei empurra o carrinho.

Nº 177{Andrei – Oh, onde está? Para onde foi o meu passado, quando eu era jovem, alegre, inteligente, quando eu sonhava e tinha pensamentos elevados, quando o passado e o futuro eram cheios de luz e de esperança? Por que é que nós, recém chegados à vida, já nos tornamos tediosos, insossos, desinteressantes, indolentes, indiferentes, inúteis, infelizes...? Nossa cidade existe há duzentos anos, tem cem mil habitantes e nenhum que não se pareça com os outros, não, nem nunca houve nenhum herói, nenhum cientista, nenhum pintor, nenhuma pessoa minimamente notável Nº 178 que desperte um pouco de inveja ou um desejo ardente de imitá-la...}Nº 177}Nº 154 Nº 179 Apenas comem, bebem, dormem e, depois, morrem; Nº 180 Nº 181{e nascem outros que também comem, bebem, dormem e, para que não morram de tédio, para variar um pouco dedicam-se a mexericos vis, à vodka, ao carteadado, aos litígios... e as esposas traem os maridos e os maridos mentem... e a influência desse ambiente contamina as crianças e a centelha divina que elas carregavam se apaga e elas se

Nº177 Levanta, deixa o papel e fala com Ferapont.
Com a outra mão, segura o carrinho e embala o
bebê.

Nº 178 A música para.

Nº 179 Tuzembakh passa por trás apressadamente,
com medo de ser notado. Ele vê Andrei, aproxima-
se dele, beija-o com força e também a Ferapont. Sai
rapidamente. Andrei segue-o com o olhar e começa
a falar.

Nº 180 Suspiro profundo. Passa maquinalmente o
papel para Ferapont e empurra o carrinho.

Nº 181 Enquanto empurra o carrinho e o conduz
através da portinhola do jardim, Ferapont com os
papéis e a pena com tinteiro vai atrás dele.

Nº 182 Abre a cortina, espia dentro do carrinho,
arruma a criança.

tornam cadáveres, tão semelhantes entre si quanto o foram suas mães e seus pais... (*A Ferapont.*) O que você quer?}Nº181 Nº 182

Ferapont – O quê? Nº 183 Assinar os papéis.

Andrei – Você me cansou. Nº 184

Nº 185{Ferapont (*entregando os papéis.*) - Nº 186 Agora há pouco o porteiro da receita estava contando... disse que em São Petersburgo, no inverno fez duzentos graus abaixo de zero. }Nº 185

Nº 188{Andrei - Nº 187 O presente é tão repugnante mas, por outro lado, quando penso no futuro, minha alma, de repente, fica leve e espaçosa. E uma luz começa a brilhar ao longe e eu vejo a liberdade, vejo a mim e aos meus filhos livres do ócio, do kvas, do ganso com repolho, da soneca depois do almoço, desse parasitismo infame...}Nº 188

Nº 189{Ferapont – Duas mil pessoas congelaram, parece. Ele disse que o povo ficou apavorado. Ou

Ferapont senta-se no banco. Kulíguin atravessa atrás de Macha. Entra Tuzembakh. Irina, à porta. Irina entra. Tuzembakh vai até a portinhola. Irina vai até ele. Tuzembakh sai. Irina quer ir atrás dele. Tuzembakh volta e vai embora novamente. Irina vai para a casa. Andrei entra empurrando o carrinho. Ferapont o detém. Tuzembakh atravessa por trás, aproxima-se de Andrei, beija-o e sai. Andrei empurra o carrinho para a entrada principal. Ferapont vai atrás dele com os papéis.

Nº 183 Entrega os papéis.

Nº 184 Continua arrumando a criança.

Nº 185 Andrei senta-se no parapeito. Com indolência pega novamente o papel e examina. Apoia-o sobre uma pasta dura e assina.

Nº 186 Após a pausa.

Nº 187 Entregando o papel a Ferapont, que assopra a assinatura, seca.

Nº 188 Enquanto seca a assinatura, volta novamente ao trabalho.

Nº 189 Enquanto Andrei assina.

foi em São Petersburgo ou foi em Moscou, não lembro.} **Nº 189**

Andrei (*enternecendo.*) - **Nº 190** Minhas irmãs queridas, maravilhosas! (*Entre lágrimas.*) Macha! Minha irmã...

Natacha – (*à janela*). **Nº 191** Quem é que está aí falando tão alto? É você, Andrei? Sófotchka¹⁰¹ vai acordar. Il ne faut pás faire du bruit, la Sophie est dormée déjà. Vous êtes un ours!¹⁰² (*Irritada.*) Se quiser conversar então passe o carrinho do bebê para outra pessoa. Ferapont, pegue o carrinho do patrão! **Nº 192**

Ferapont – Estou ouvindo. (*Pega o carrinho.* **Nº 193**

Nº 194{Andrei (*desconcertado*) – Eu vou falar baixo.

¹⁰¹ Diminutivo de Sofia.

¹⁰² Em francês no original: Não faça barulho, Sofia já está dormindo. Você é um urso.

Nº 190 Para de escrever e fala em direção a porta principal.

Nº 191 Natacha sai na varanda e fecha as cortinas para que Bóbik possa brincar ali.

Nº 192 Ela fala tudo isso enquanto fecha as cortinas da varanda, dos dois lados.

Nº 193 Pega a pena e o tinteiro.

Nº 194 Enquanto Ferapont entrega os papéis, organizados sobre o baú para secar, e observa se as assinaturas secaram, Andrei pega os papéis, a pena e o tinteiro. Ele pega os papéis molhados cuidadosamente, por uma ponta. Ferapont leva o carrinho pela portinhola do jardim, Andrei vai embora, pelo terraço principal, para casa.

Natacha (*detrás da janela, fazendo carinho em seu bebê.*) – Bóbik! Bóbik travesso! Bóbik malvado.

Andrei (*examinando os papéis.*) – Bem, vou examinar e assino o que for preciso e você leva de volta para a administração... (*Vai para dentro da casa lendo os*

os papéis; Ferapont leva o carrinho para o fundo do jardim.)}Nº 194

Nº 195{Natacha [*detrás da janela*)]. – Bóbik, como se chama a mamãe? Nº 196 Querido, querido! Nº 197 E quem é essa? Nº 198 É a titia Ólia. Diga à titia: olá, Ólia!}Nº 195 Nº 199

Nº 195 Vozes por detrás das cortinas; passos.

Nº 196 Quase se ouve uma voz de criança e, depois, arroubos, “bravo”, beijos.

Nº 197 Ouvem-se passos, encontro. Ahh! É Ólia que entrou.

Nº 198 Voz de Ólia: quem eu sou?

Nº 199 Pausa. Gargalhada geral. Aplausos e “bravo”. O pequerrucho fez alguma gracinha.

NB Entre os que gargalharam – uma voz de baixo profundo – é, evidentemente, de Protopópov.

NB Durante parte da última cena das vozes na varanda, som do pião, pancada de uma grande bola no assoalho, uma bola rolando pelo chão de madeira, de vez em quando uma gargalhada (o baixo se sobressai). A bola pula para fora da varanda, no mesmo lugar. A babá a apanha no jardim e volta para a varanda. (Tentar fazer com que Protopópov a apanhe aparecendo, por um instante, diante do público. Isso pode ser magnífico ou um desvio. É preciso tentar uma vez no geral. Isso poderia ser interessante para o papel. Imagine: de repente, *Músicos ambulantes, um rapaz e uma*

*moça, tocam violino e harpa, Nº 200 Olga,
Verchínin e Anfissa entram, vindos da casa; Irina
se aproxima.*

inesperadamente, salta da varanda um senhor gordo com um charuto nos dentes – ele corre atrás da bola, abaixa-se algumas vezes como se não pudesse pegá-la imediatamente. Depois, some com a bola para sempre.)

Nº 200 Música na cena. Pausa.

Nº 201 Músicos – um menino no violino e uma mulher, sua mãe, entraram antes e, com a fala, começaram a tocar imediatamente. Verchínin e Olga descem da varanda para o jardim – Ólia está com uma laranja que ela descasca e come. Verchínin fuma nervosamente.

Saída de Andrei para casa, Ferapont leva embora o carrinho de bebê. Natacha fecha as cortinas. Entrada de Ólia e Verchínin na varanda. Eles descem para o jardim e se sentam no banco.

Nº 202{Olga – Nosso jardim é uma passagem pública; as pessoas atravessam a pé e a cavalo. Nº 203 Babá, dê algo a esses músicos...}Nº 202 Nº 204

Nº 205{Anfissa (dando o dinheiro aos músicos). – Vão com Deus. (*Os músicos pegam e saem.*) Nº 206 Gente miserável. Saciados não tocariam. (*À Irina.*) Nº 207 Olá, Aricha¹⁰³!

¹⁰³ Diminutivo de Irina.

Nº 202 No momento em que se acomodam à mesa.

Nº 203 Na varanda surge Anfissa.

Nº 204 Anfissa desce da varanda, aproxima-se de Olga, pega dinheiro e vai até os músicos. Dá-lhes o dinheiro.

Nº 205 Enquanto se despede no portão.

Nº 206 A música para.

Surge o caseiro. Anfissa acena para eles (músicos) com a mão, para que eles passem do portão para a rua. Os músicos, cumprimentando, atravessam o jardim até o portão, Anfissa e o caseiro foram atrás deles. Fala e depois fecha a portinhola atrás deles. O caseiro pega a vassoura e vai varrer a rua.

Nº 207 Anfissa bateu a portinhola acompanhando os músicos. Neste momento, Irina sai da casa, olha para a direção em que partiu Tuzembakh. Ela está nervosa, pergunta distraidamente.

Nº 208 Irina imediatamente se alegra com a babá.

Nº 205{. **Nº 209**{ (Beija-a.) **Nº 208** Ah, menina! Precisa ver como eu vivo agora! Como vivo! Num apartamento do colégio, meu amor, junto com Óliuchka. Deus me deu abrigo na velhice. Nunca tive uma vida dessas, pecadora que sou... O apartamento é grande, dado pela diretoria e, para mim – um quarto inteiro e uma cama. Tudo da diretoria. Acordo à noite – oh, meu Deus, minha Nossa Senhora, não tem ninguém no mundo mais feliz do que eu! **Nº 210**

Nº 219{Verchínin – (*olhando as horas.*) - **Nº 211** Estamos partindo, Olga Serguêievna. Está na hora. (*Pausa.*) **Nº 212** Eu lhe desejo tudo de bom, tudo de bom... **Nº 213** Onde está Mária Sergueiêvna?

Nº 209 Irina toma a babá pelo braço e a conduz ao jardim. Esta conta algo, no caminho, com passos curtos e pesados, se apressando para ir atrás de Irina. O corpo de Anfissa envelheceu muito. Mas ela tem a alma alegre e cheia de entusiasmo.

NB Expressando sua impaciência, Verchínin ora se levanta para ver se Macha já chegou, ora olha ao redor, ora olha o relógio.

Nº 210 Apenas nesse momento entram no jardim, senão Verchínin perceberia Irina antes e se aproximaria.

Nº 211 Verchínin vê as horas e se assusta e, como se estivesse atrasado, apressou-se e ficou em pé.

Nº 212 Tira o quepe e beija a mão de Ólia. Aperta-lhe a mão e se despede. Olga se levanta.

Nº 213 Pausa. Aproxima-se da recém-chegada Irina, aperta e beija-lhe a mão. Ele está muito nervoso e emocionado (isto é muito importante para que se desculpe V. por sua conduta).

Irina – Está em algum lugar do jardim... **Nº 214** Eu estou indo, vou buscá-la. **Nº 215**

Verchínin – Tenha a bondade. Estou com pressa. **Nº 216**

Nº 217{Anfissa – Eu também vou, vou buscar...
(*Grita.*) Máchenka, ei! (*Vai para onde está Irina, no fundo do jardim.*)}**Nº 217 Nº 218**

Nº 220{Verchínin – Tudo tem seu fim. Estamos nos despedindo. (*Olha as horas.*) A cidade nos ofereceu algo como um café da manhã, tomamos champanhe, o prefeito fez um discurso; eu estava comendo e ouvindo, mas meu coração estava aqui, com vocês... (*Olhando o jardim ao redor.*) Eu me acostumei a estar aqui.}**Nº 220**

Olga - Será que ainda nos veremos?

Verchínin – Provavelmente não. (*Pausa.*) **Nº 221**
Minha esposa e minhas filhas ainda ficarão aqui por dois meses; por favor, se acontecer alguma coisa ou se faltar algo...

Nº 214 Irina vai depressa para o jardim.

Nº 215 No caminho.

Nº 216 Atrás dela. Verchínin beija a babá que quer,
por sua vez, beijar-lhe a mão - que ele a arranca.

Nº 217 Se apressa atrás de Macha.

Nº 218 Olga sentou-se novamente e come uma
laranja, como antes.

Nº 219 Ouve-se como se o caseiro varresse a rua,
na coxia. Durante todo tempo da cena o som da
vassoura vai se afastando.

Nº 220 Arruma-se, apoia na cerca e olha ao longe,
esperando a chegada de Macha.

Nº 221 Verchínin se aproxima, apoia-se na mesa.

Nº 223{Olga – Sim, sim, é claro. Fique tranquilo.
(*Pausa.*) Nº 222 Amanha já não haverá nenhum
militar na cidade, tudo vai se transformar em
lembrança e para vocês, é claro, vai começar uma
vida nova... (*Pausa.*) As coisas não acontecem
como nós desejamos. (*Pausa.*) Eu não queria ser
diretora, mas acabei sendo. E certamente, não
iremos a Moscou...}Nº 223

Verchínin - Nº 224 Bem... (*Pausa.*) Nº 225
Obrigado por tudo... Desculpe por qualquer coisa...
Eu falei muito, falei até demais, desculpe também
por isso, não me entenda mal. Nº 226

Olga (*enxuga os olhos.*) - Nº 227 Mas por que
Macha não vem..? Nº 228

Nº 222 Aperto de mão. Verchínin começou a caminhar. Pausa.

Nesse momento, rola uma bola da varanda. Verchínin a apanha e entrega à babá ou a Protopópov, que correram atrás dela. Até aqui, sem atrapalhar a ação, já se escutavam conversas, barulho de bola e brincadeiras no terraço; após esse momento, ir baixando e desaparecer rapidamente; sair da varanda.

Nº 223 Enquanto Verchínin caminha nervoso e meditativo.

Nº 224 Olha no relógio, agita-se, começou a se apressar.

Nº 225 Olga se levanta, aperto de mão.

Nº 226 Beija-lhe a mão.

Nº 227 Enxuga os olhos e, para esconder as lágrimas, procura Macha com os olhos.

Nº 228 Vão para a entrada.

Nº 229{Verchínin – O que mais posso dizer na despedida? Filosofar sobre o que? (*Ri.*) A vida é dura. A muitos ela parece opaca e sem esperança, mas ainda assim é preciso reconhecer que ela está se tornando mais clara e mais leve e, ao que parece, daqui há pouco se tornará inteiramente clara. (*Vê as horas.*) Está na hora, está na hora! Antigamente a humanidade se ocupava em fazer guerras, ocupava toda sua existência com campanhas, incursões, vitórias e quando tudo isso acabou, sobrou um enorme espaço vazio que ainda não sabemos como preencher; a humanidade busca apaixonadamente e, é claro, há de encontrar. Ah, mas que seja depressa! (*Pausa.*) Sabe, se somássemos o amor pelo trabalho à educação e a educação ao amor pelo trabalho... (*Vê as horas.*) Nº 231 Está na hora...}Nº 230

Nº 229 No caminho.

Ólia e Verchínin descem do terraço e sentam-se à mesa. Anfissa desce da varanda, aproxima-se em busca do dinheiro, vai até os indigentes e os põe para fora do portão. Vai atrás deles e fecha bruscamente a portinhola. Aproxima-se de Irina que saíra de casa. Anfissa e Irina vão ao jardim.

Verchínim levanta, se despede de Ólia, aproxima-se de Irina e depois de Anfissa. Irina e Anfissa saem. Ólia se levanta e depois se senta no mesmo lugar.

Verchínin se apoia sobre a cerca. Verchínin se aproxima de Ólia e pede pelas crianças. Verchínin, esperando, caminha. Verchínin se despede e vai com Ólia para a entrada.

Olga - Nº 232 Veja, ela está vindo. Nº 233

Entra Macha. Nº 234

Verchínin – Eu vim me despedir...

Olga se afasta um pouco para o lado para não atrapalhar a despedida. Nº 235

Nº 230 Ólia se senta no parapeito. Verchínin, ao lado dela, com um pé sobre o degrau, olha impientemente, se Macha vem ou não vem. Macha caminha depressa.

Nº 231 Olha no relógio, agita-se.

Nº 232 Levanta-se rapidamente.

Nº 233 Encontrando, faz um gesto de incentivo à Macha, no caminho.

Nº 234 Macha entra pelas aleias com passos rápidos. Está fora de si. Atrás dela, a uma certa distância (depois que ela atravessou a cerca do jardim) vão, deliberando em voz

baixa, Kulíguin e Irina. Eles se aproximam do terraço. Irina se aproxima de Ólia, que está em frente ao terraço, virada de costas para os que se beijam. Quando Macha se aproxima de Verchínin, houve uma certa pausa. Ólia atravessa o jardim precipitadamente e fica de costas para Macha. Irina se aproxima por trás de Ólia e observa a despedida. Expressão inquieta.

Nº 235 Pausa. Respiração de Macha.

Macha (*olhando-o nos olhos*) – Adeus... (*Um longo beijo.*) Nº 236

Olga – Basta! Basta! Nº 237

Macha soluça profundamente. Nº 238

Verchínin - Nº 240 Escreva... Não se esqueça! Nº 241 Solte-me... Nº 242 está na hora... Olga Serguêievna, segure-a, eu preciso ir... estou atrasado... Nº 243 (*Comovido, beija a mão de Ólia, [depois abraça Macha ainda uma vez e sai rapidamente.]*) Nº 244

Nº 236 Natacha sai detrás das cortinas, na varanda, e fala com Kulíguin. Depois sai. Olga, ouvindo a voz de Natacha, se apressa, com Irina, em separar o beijo para que Natacha não veja.

Nº 237 Vai.

Nº 238 Macha soluça no peito de Verchínin, ele mesmo quase chora. Muito emocionado. Olga quer tocar Macha. Irina aconselha a não incomodar e deixar que chore.

Nº 239 O mais cordial, emocionado e doce possível. É um lugar muito perigoso – pode soar como se ele tivesse pressa em se afastar dela, como se ela o aborrecesse. Nº 240 Enquanto ela soluça em seu peito. Muito agitado. Nº 241 Delicado.

Nº 242 Fazendo um sinal à Ólia.

Nº 243 Olga os separou. Irina põe Macha sentada.

Nº 244 Irina acompanha Verchínin e quase o coloca para fora. Na portinhola, Verchínin beija a mão de Irina.

Olga - Nº **245** Chega, Macha! Pare, querida...

Entra Kulíguin. Nº **246**

Ólia senta-se no parapeito, Verchínin está em pé, coloca o pé sobre um degrau. Macha entra, Ólia sai na varanda (no caminho, anima Macha dando-lhe uma batidinha). Ólia está de costas para Macha. Irina sai e se aproxima de Olga. Kulíguin avança pelo balcão, Natacha entra e sai (voz). Macha e Verchínin se abraçam. Ólia e Irina vão até eles, param, esperam até que ela se desafogue. Ólia separa Verchínin e Macha. Irina acompanha Verchínin. Verchínin vai embora.

Nº 245 Abraçando Macha que se senta na escada e deita a cabeça sobre os joelhos de Ólia.

Nº 246 Irina ficou de joelhos diante da dupla Macha e Ólia. Kulíguin pega, apressadamente, um copo e o frasquinho com gotas de valeriana. Neste momento,

Nº 247{Kulíguin (*desconcertado.*) – Não é nada, deixe chorar, deixe... Minha bondosa Macha, minha querida... Você é a minha esposa e eu estou feliz apesar de tudo... Eu não me lamento, não lhe faço nenhuma censura... Olga é testemunha... Vamos recomeçar nossa vida de antes e eu não te direi uma só palavra, nem farei qualquer alusão...}Nº 247

Nº 248{Macha (*contendo os soluços.*) - Nº 249 Em *lukamórie* há um carvalho verde, e no carvalho, uma corrente de ouro... Nº 250 Estou enlouquecendo... Em *lukamórie* há um carvalho verde...}Nº 248 Nº 251

Olga – Calma, Macha... Calma... Dê-lhe água. Nº 252

Kulíguin é bondoso e muito sincero. Ele perdoa tudo sinceramente.

Nº 247 Senta junto, abraça, dá as gotas. Macha não quer tomar. Irina pega e lhe dá para beber. Kulíguin se anima.

Nº 248 Macha sentou-se, olha para frente estupidamente, cotovelos sobre os joelhos e queixo sobre as mãos.

Nº 249 Enxuga as lágrimas, se segura. Soluços mais fortes.

Nº 250 Balança a cabeça, abana-se.

Nº 251 Balança a cabeça, esfrega a testa, suspira.

Nº 252 Oferecem as gotas novamente; Macha dispensa.

Macha - Nº **253** Não estou mais chorando... Nº **254**

Kulíguin - Nº **255** Ela não está mais chorando... ela é boazinha...

Ouve-se um tiro ao longe. Nº **256**

Macha - Nº **257** Em *lukamórie* há um carvalho verde, e no carvalho, uma corrente de ouro... Um gato verde... Nº **258** um carvalho verde... Estou me perdendo... (*Bebe água.*) Nº **259** Que vida desgraçada, não preciso de mais nada. Nº **260** Já me acalmo... Tanto faz. Nº **261** O que quer dizer – em *Lukamórie*? Por que essas palavras não saem da minha cabeça? Estou enlouquecendo...

Entra Irina.

Nº 253 Repelindo.

Nº 254 Macha senta novamente com o queixo sobre as mãos.

Nº 255 Kulíguin quase chora. Incentiva muito sinceramente. Abraça Macha cuidadosamente.

Nº 256 Pausa. Congelaram por 3 segundos. Tiro ao longe. Ólia estremeceu, quase gritou, levantou-se. Põe-se a escuta. Fica, imediatamente, sombria, nervosa, atenta. Ólia entendeu tudo e agora observa e sofre por Irina.

Nº 257 Na mesma pose.

Nº 258 Está embaralhada, respira, esfrega a testa, fala disparatadamente, se esforça penosamente para lembrar, para pegar.

Nº 259 Sentiu um pouco de medo. Será que está enlouquecendo? Ela mesma se estica atrás das gotas e molha o lenço. Coloca-o na testa.

Nº 260 Chora. Todos ficaram alarmados. (NB Todas as passagens de Macha são apressadas, sem exagero, leves, livres).

Olga – Calma, Macha. Assim, fique boazinha...
Vamos para dentro. **Nº 262**

Macha (*brava*) – Para lá eu não vou! Pare! (*Solução, mas para imediatamente.*)¹⁰⁴ Eu já não entrava nessa casa antes e para lá eu não vou... **Nº 263**

Nº 265{Irina - **Nº 264** Então vamos nos sentar aqui e ficar em silêncio. Sabe que amanhã eu vou partir... (*Pausa.*)

Kulíguin – Ontem, no terceiro ano, tirei de um aluno essa barba e bigode... (*Põe a barba e o bigode.*) Pareço o professor de alemão... (*Ri.*) Não pareço? São engraçados esses garotos.

Macha - **Nº 266** Realmente está perecendo o professor de alemão.}**Nº 265**

Olga [(*ri.*)] - **Nº 267** Sim.

Macha chora.

Nº 268{ Irina – Chega, Macha!

¹⁰⁴ K.S.Stanislávski transferiu a rubrica para depois das palavras de Macha “eu não vou...”. N. da E.

Nº 261 Suspiro, levanta-se – todos atrás dela, amparam-na. Apenas Irina está ocupada com seu pesar, bebe água aos golinhos.

Nº 262 Kulíguin e Ólia aproximaram-se de Macha e tranqüilizam-na.

Nº 263 Pausa. Soluços sobre o baú.

Nº 264 Irina voltou de seu estado contemplativo, levanta-se rapidamente e vai até Macha. Erguem Macha. Levam-na. Kulíguin vai na frente (recua, de costas). Para distrair Macha, põe o bigode. Gargalha, com efeito, mais do que o necessário (de nervoso).

Nº 265 A caminho.

Nº 266 Por um instante sorriu tomando fôlego.

Nº 267 Sorri contra a vontade.

Nº 268 Para em frente ao *erker*, chora.

Todos começam a fazer caras alegres, mas o tempo todo lançam olhares para Macha. Riso sem alegria, de todos. Rapidamente a mímica de todos passa de risonha para triste. O caseiro passa pelo palco - vem da rua.

Kulíguin – Muito parecido...}Nº 268

Entra Natacha. Nº 269

Irina, com o tiro, troca de lugar, sentando-se no parapeito. Macha atravessa até o baú, senta-se e chora – atrás dela, Kulíguin e Ólia. Irina voltou a si, aproxima-se e, com Ólia, conduz Macha ao jardim. Kulíguin, à frente, recua (faz a traquinagem). Macha, em frente ao *erker*, chora. Irina e Ólia se alegram. Kulíguin se afasta e faz a traquinagem tristemente. Ólia senta-se no banco. Irina passa. Macha fica em frente ao *erker*. Passagem do caseiro.

Nº 269 Descendo da varanda, entra de chapéu e sobretudo. Vem vestindo luvas apertadas.

Nº 270{Natacha (*a arrumadeira.*) – O quê? Mikhail Potápitch Protopópov vai ficar com Sófotchka e Andrei Serguêievitch com Bóbik.}Nº 270 Como dão trabalho as crianças... (*A Irina.*) Nº 271 Amanhã você vai embora, Irina, que pena! Fique por mais uma semana! (*Ao ver Kulíguin, dá um grito; este , ri e tira a barba e o bigode.*) Nº 272 Ai, o senhor me assustou. Nº 273{(*A Irina.*) Eu me acostumei a você, pensa que vai ser fácil me separar? Paro o seu quarto eu pretendo transferir Andrei com o seu violino – que fique lá arranhando!}Nº 273 E no quarto dele vou colocar a Sófotchka. Que doçura de criança, como é divina! Nº 274{Que menininha! Hoje me olhou com seus olhinhos e – “mamãe!”}Nº 274 Nº 275

Nº 270 Vai.

Nº 271 Aproximando-se de Irina e beijando-a. Kulíguin fica, propositalmente, atrás de Irina, de costas para Natacha.

Nº 272 Kulíguin virou-se rapidamente. Natacha gritou, assustou-se. Kulíguin gargalha sinceramente. Os demais mal riram. Irina estremeceu.

Nº 273 A Irina, vestindo as luvas cuidadosamente.

Nº 274 A Olga.

Nº 275 Beija Ólia.

Nº 281{Kulíguin – É verdade, é uma criança maravilhosa!

Natacha – Então, amanhã já estarei aqui sozinha...
(*Leve suspiro.*) Para começar vou mandar cortarem essa alameda de abetos e depois aquele bordo. À noite fica tão assustador, é feio... (*À Irina.*) Nº 276 Querida, esse cinto não fica bem em você... É de mau gosto. Precisa de algo com uma cor mais suave... Nº 277 E aqui vou mandar plantar florzinhas e mais florzinhas e vai ficar tudo perfumado... (*Austera.*) Nº 278 Por que tem um garfo aqui nesse banco? (*Entrando na casa, a camareira.*) Nº 279 Eu estou perguntando por que tem um garfo aqui nesse banco? (*Grita.*) Cala boca! Nº 280}Nº 281

Kulíguin – Estão marchando.

Toca uma marcha; todos escutam. Nº 282

Nº 276 Beija Irina.

Nº 277 Perdoando Kulíguin, que lhe beija a mão.

Nº 278 Encontra o garfo perto de Irina.

Nº 279 Vai ao terraço.

Nº 280 Natacha sai por um momento no terraço

Nº 281 A arrumadeira abre as cortinas, para que depois se veja carregar o corpo de Tuzembakh.

Nº 282 Música militar até o final do ato. Imediatamente alta. Macha estava, até este momento, parada com os braços sobre a cerca e o queixo sobre as mãos, olhando estupidamente para o público. Aos primeiros sons da música Macha estremece. Kulíguin e Ólia ficam de orelha em pé, observam Macha. Macha deita-se sobre a mesa, olha de modo absurdo. Cena do povo. 1) Macha estremece e movimentos de todos os demais. 2) Natacha atravessa rapidamente (corre), vestindo as luvas às pressas, na portinhola, bate-a. 3) Kulíguin vai, vagarosamente, e para na balaustrada da entrada principal. 4) Corrida de Anfissa. 5) O caseiro corre, bate

a portinhola. 6) A arrumadeira vem correndo da varanda e passa pelo jardim. 7) Kulíguin vai para trás da portinhola. 8) A cozinheira passa correndo. 9) A babá sai correndo da entrada e olha através da grade. 9) Kulíguin volta para o jardim. 10) Um menininho vestindo um blusão passa correndo no caminho. Aos poucos, a música se afasta e torna-se possível conversar. O estalido contínuo da portinhola pelos que entram e saem. Kulíguin voltou e fala com a babá, apontando-lhe para longe.

Passagem correndo de Natacha, da arrumadeira, do caseiro, da cozinheira, do menino e de Anfissa. Kulíguin vai até a entrada, fala com a babá. Entrada da babá.

Olga - Nº 283 Estão partindo.

[*Entra Tchebutíkin.*]

Macha - Nº 284 Estão indo, os nossos. Que sejam felizes! (*Ao marido.*) Nº 285 Precisamos ir para casa... Onde estão meu chapéu e minha capa? Nº 286

Kulíguin – Vou pegar dentro de casa. Trago já... (*Entra na casa.*) Nº 287

Olga - Nº 288 Bem, agora podemos voltar para casa. É hora. Nº 289

Tchebutíkin – Nº 290 Olga Serguêievna! Nº 291

Olga – O quê? (*Pausa.*) O que foi? Nº 292

Tchebutíkin (*fala-lhe ao ouvido.*) – É... mas que história... Estou fatigado... exausto, não quero mais falar... Nº 293

Macha - O que aconteceu? Nº 294

Nº 283 Falar assim que a música permitir.

Nº 284 Parando junto ao poste.

Nº 285 Agita-se, em voz alta. Ólia também se agitou, vai se despedir de Irina.

Nº 286 Apoia novamente o queixo sobre a grade.

Nº 287 Vai, às pressas, para casa.

Nº 288 Beijando Irina, vai para casa.

Nº 289 Irina beija Ólia, põe a testa na mesa e se deita.

Nº 290 Alcança-a.

Nº 291 Ele está nervoso.

Nº 292 Alarmada.

Nº 293 Quer ir, Ólia o detém. Ólia segura Tchebutíkin pela mão – vão até Irina.

Nº 294 Enquanto chegam perto de Irina.

Olga (*abraça Irina.*) - Nº 295 Que dia horrível... Nº 296 Não sei como lhe dizer, minha querida...

Irina – O que foi? Fale logo, o que foi? Deus do céu! [(*Chora.*)]

Tchebutíkin - Nº 297 Agora, no duelo, mataram o barão.

Irina [(*chora baixinho.*)] - Nº 298 E eu sabia, eu sabia... Nº 299

Tchebutíkin (*senta em um banco no fundo do palco.*) - Nº 301{Nº 300 Estou esgotado... (*Abre o jornal.*) Que chorem... (*Baixo.*) Ta-ra-ra-búmbia, sentado na tumba...

*As três irmãs se estreitam umas as outras.*¹⁰⁵

¹⁰⁵ No rodapé do exemplar do diretor, em frente à rubrica, está colado um monólogo de Macha: “Oh, como toca a música! Eles estão partindo, um deles partiu sozinho, sozinho para sempre, nós ficamos sozinhas para recomeçarmos nossa vida. Eu vou viver, minhas irmãs...! É preciso viver... (Olha para cima.) Nº 302. Acima de nós vão os pássaros, voam a cada primavera e a cada outono, há mil anos e não sabem porque voam. E vão continuar voando por mais milhares e milhares de anos, enquanto Deus não lhes revelar o mistério...”. N.da E. Uma parte do monólogo acima, até “É preciso viver”, entrou no texto final de Tchekhov.

Nº 295 Essas palavras são dirigidas à Macha no caminho.

Nº 296 Tendo se aproximado com Tchebutíkin, de Irina – soerguendo o rosto de Irina. Irina teve, imediatamente, um sobressalto e compreendeu tudo, levantou-se de um salto.

Nº 297 Decidido mastiga as palavras assim como Ólia.

Nº 298 Chora.

Nº 299 Ólia aproxima Irina de Macha. Irina chora recostada no colo de Macha.

Nº 300 Ólia foi pegar água. Sacudiu a mão e foi à varanda.

Nº 301 Na varanda.

Nº 304{**Olga Nº 303** (*abraça as duas irmãs.*) – A música é tão alegre, tão feliz, dá uma vontade de viver! Oh, meu Deus! O tempo passa e nós partiremos para sempre, esquecerão nossos rostos, nossas vozes e em quantas éramos. Mas o nosso sofrimento vai se transformar em alegria para os que virão depois de nós e a felicidade e a paz reinarão sobre a Terra e se lembrarão com gratidão e com boas palavras dos que vivem agora. Oh, minhas irmãs tão queridas, nossa vida ainda não acabou. Vamos viver! A música é tão alegre, tão feliz e parece que logo saberemos por que vivemos e por que sofremos. Ah, se soubéssemos, se soubéssemos! **Nº 305**

Nº 302 Passa voando um pássaro.¹⁰⁶

Nº 300 Da varanda Tchebutíkin entrega o copo com água. Ólia leva para Irina, dá-lhe. Irina se acalma. Olga abraça as duas.

Nº 304 Grupo de irmãs: com a aproximação de Ólia (que fica no meio, entre as duas irmãs).

Macha assiste, recostando-se no poste, do lado dos que partiram; segura a mão de Ólia que está em seu ombro. Irina chora no peito de Ólia, que lhe faz carinho. O quanto for possível, falar com mais ânimo.

Nº 305 Congelaram. Irina e Ólia estão com os olhos cheios de lágrimas voltados para cima. Macha está resignada e aperta-se, ternamente, a Ólia.

¹⁰⁶ Na edição russa não consta a nota Nº 302 sobre o texto dramático.

A música toca cada vez mais baixo; há um barulho no fundo da cena, vê-se a multidão que observa a chegada do corpo do barão, morto no duelo¹⁰⁷; Kulíguin está alegre e sorridente trazendo o chapéu e a capa; Andrei empurra outro carrinho no qual se encontra Bóbik. Nº 306

Tchebutíkin (*cantarola baixinho.*) – Ta-ra-ra-búmbia... tô sentado na tumba... (*Lê o jornal.*)

Olga – Se soubéssemos! Se soubéssemos!

Cortina.

¹⁰⁷ Conforme solicitado em carta de Stanislávski para Tchekhov, a passagem do corpo do barão foi suprimida da encenação, o que se manteve no texto final da peça. “(...) O discurso final das irmãs, depois de tudo o que aconteceu, prende a atenção e tem um efeito calmante. Então, se o corpo [de Tuzembakh] for carregado através da cena, não haverá tranquilidade no fim. Em seu texto você escreve: ‘O corpo é carregado no fundo da cena’; só que o nosso teatro não possui profundidade e as irmãs iriam ver o corpo. O que elas poderiam fazer? No ensaio, embora eu goste da ideia de o corpo ser carregado de um lado para o outro, comecei a imaginar se não seria melhor para a peça acabar com o monólogo.” (STANISLÁVSKI apud TAKEDA, 2003, p.163). Tchekhov aceita a sugestão.

Nº 306 Perguntar a A. P. Tchekhov se é possível cortar as palavras deixadas em branco e terminar assim:

Ólia. Se soubéssemos.

Ruído da portinhola – voltam triste e lentamente, a cozinheira, Anfissa, o menino e Andrei empurrando o carrinho. Ferapont entra de chapéu e com a pasta com os papéis assinados. Todos estão tristes, sente-se que a cidade ficou vazia. Tchebutíkin canta folheando o jornal: “tararabúmbia”. Andrei pega o carrinho que range. A portinhola de entrada e passagem bate. Mal se ouve a marcha ao longe. Um desalentado e monótono barulho da vassoura do caseiro na rua.

Ólia. Se pudéssemos saber, se pudéssemos saber.

Entrada animada de Kulíguin com uma capa curta e, simultaneamente – cortina.

Pedir a atenção de Anton Pávlovitch porque, segundo seu texto, é necessário inserir a cena do povo - a da conversa da multidão que está levando Tuzembakh. Senão será um balé. Como o palco é estreito, quando o corpo de Tuzembakh passar os

cenários vão balançar. A multidão vai bater os pés, esbarrar. Acontecerá uma pausa que pode esfriar. E as irmãs? Será possível deixá-las indiferentes à passagem do corpo de Tuzembakh. Será necessário inventar um jogo também para elas. Tenho medo de que perseguindo muitos coelhos ao mesmo tempo venhamos a perder o mais importante: a ideia final e viva do autor que poderia superar muitos momentos trágicos da peça. Essa passagem do corpo, ou será chata, fria, artificial ou (se conseguirmos vencer todas as dificuldades) – será muito pesada e a essa impressão somente aumentará.

8 de janeiro de 1901

K. Alekseev