

**AS TRÊS IRMÃS, DE TCHEKHOV, E A EXPERIÊNCIA DO
SOFRIMENTO: INTERFACES ENTRE LITERATURA, VIDA E
PSICOLOGIA**

Michelle Thieme de Carvalho Moura¹

RESUMO: O presente artigo aponta para o poder da literatura na apreensão de sentidos múltiplos e imprecisos existentes na experiência de sofrimento, tendo então como objetivo principal mostrar como a peça *As três irmãs*, de Tchekhov pode oferecer à psicologia um olhar rico e diferenciado, na medida em que não descarta a imprecisão da vida e não se perde em referenciais científicos reducionistas e abstratos. O referencial teórico adotado na discussão bibliográfica faz uso de autores da área do teatro e da Psicologia fenomenológico-existencial, utilizando mais especificamente a dialética singular-universal e o método progressivo-regressivo presentes no pensamento do filósofo Jean-Paul Sartre.

Palavra-chave: sofrimento; Tchekhov; Psicologia.

***The three sisters by Tchekhov and the experience of suffering:
interfaces between literature, life and psychology***

ABSTRACT: This paper points to the power of literature in the apprehension of multiple and imprecise senses in the experience of suffering, having as main objective to show how the play *The Three Sisters*, by Tchekhov, can offers psychology a rich and differential look, once does not discard the imprecision of life and not get lost in reductionist and abstracts scientific references. The theoretical referential adopted in bibliographic discussion makes use of the authors of the theater and the existential-phenomenological psychology areas, using more specifically the singular-universal dialectic and the progressive-regressive method presents in the thought of the philosopher Jean-Paul Sartre.

Keyword: suffering; Tchekhov; Psychology.

Introdução

IRINA: Onde tudo foi parar? Onde foi parar? Onde? Meu Deus, meu Deus! Esqueci tudo, tudo! Na minha cabeça está tudo embaralhado. [...] Esqueço tudo, cada dia mais e mais, e a vida se esvai, e nunca voltará, nunca mais. Nunca iremos a Moscou... Sinto que nós nunca sairemos daqui. [...] Oh, que desgraçada eu sou... Trabalhei nos correios, agora trabalho na prefeitura e detesto, desprezo meu trabalho. [...] No entanto o tempo passa e sinto que cada vez mais me distancio da vida bela e verdadeira e me aproximo de algum abismo. Estou desesperada e não compreendo como ainda estou viva,

¹ Professora assistente de Psicologia da Escola Naval e doutoranda em Psicologia Social pela UERJ.
michelle_thieme@yahoo.com.br

como ainda não acabei com minha vida, não compreendo. (TCHEKHOV, 2003, p. 48)

Em uma verdadeira revolução educacional, o Centro de Psicologia Positiva da Universidade da Pensilvânia, nos Estados Unidos, sustenta que os princípios para a busca de uma vida melhor podem e devem ser ensinados nas escolas. [...] Para o criador da psicologia positiva, citado na reportagem de capa de ÉPOCA na semana passada, nunca houve tanta riqueza material e tão pouca satisfação emocional: ‘Sou inteiramente a favor do bom desempenho, do sucesso, da disciplina e da alfabetização literária e numérica. Mas imagine se as escolas pudessem, além disso, oferecer a seus alunos os princípios e as limitações para a busca do bem-estar. Teríamos indivíduos e famílias mais felizes, melhores instituições e um mundo melhor’, prescreve Seligman. (REVISTA ÉPOCA, 2011)

As duas epígrafes acima representam duas formas bem distintas de falar sobre a felicidade e o sofrimento humano, e foram escolhidos como ponto de partida para esse artigo. Na primeira citação, temos o desabafo de Irina, personagem do drama *As três irmãs*, de Tchekhov. Na segunda epígrafe, temos uma reportagem pautada na teoria da Psicologia Positiva², assunto bastante recorrente nas reportagens que envolvem o saber “psi” veiculado nos meios de comunicação de massa. Na fala da personagem Irina, que mostra como ela lamenta e sofre profundamente com a vida que leva, Tchekhov tenta chegar perto do fenômeno humano retratando o impreciso campo do sofrimento.

A estrutura narrativa de Tchekhov é conhecida pelos críticos pela não linearidade e pela concisão. Ao acreditar que a vida não é vivida tal como um drama dentro dos parâmetros tradicionais³ russos do século XIX, não há em suas obras um enredo fechado com explicações confortadoras, mas, sim, diálogos despossuídos de relações de causa e efeito, cuja característica principal é o levantamento de dúvidas e perguntas. Tal característica despertava incômodos em grande parte dos críticos, leitores e expectadores do século XIX, que rejeitaram a princípio a falta de certezas que permeava tanto seus contos quanto suas peças (ANGELIDES, 1995) e continuam causando estranhamento até os dias de hoje, se levarmos

² O objetivo da psicologia positiva, de uma maneira geral, seria “tornar as pessoas felizes, com a ajuda da pesquisa mais atual disponível na área”, conforme afirma Binkley (2010, p. 85). Segundo esse autor, é possível datar a origem formal da psicologia positiva em 1997, período em que Martin Seligman decidiu tornar a Psicologia positiva tema de seu mandato como presidente da APA (Associação Americana de Psicologia). De lá para cá o campo cresceu de maneira impressionante, tornando-se um fenômeno cultural que caracteriza muito bem a época atual.

³ Como afirma Angelides (1995), Tchekhov contribuiu decisivamente para transformar a fórmula dominante da literatura no ocidente no final do século XIX. Recusando-se a fazer de sua obra um veículo de ideias sociais ou filosóficas normativas, como esperavam seus contemporâneos russos, e lançando mão de uma narrativa fragmentária e inconclusa, Tchekhov abriu então novos caminhos e possibilidades.

em consideração a intensa oferta e demanda por sentidos prontos e fechados, tal como podemos observar na reportagem da *Revista Época* que aparece na epígrafe desse texto.

Vivemos cotidianamente desconfortos e dilemas emocionais do âmbito da indefinição, isto é, que fogem do nosso controle e que temos dificuldade de prever e explicar objetivamente. O sofrimento da personagem citada acima é um deles. No entanto, Irina e milhares de outros personagens da “vida real”, muitas vezes, não conseguem resolver seus dilemas apenas a partir de explicações científicas puramente objetivas e generalizantes. E o que a reportagem citada na segunda epígrafe pretende é justamente ensinar crianças na sala de aula, a partir de teorias e fórmulas universais, a como ter uma vida feliz. Será isso possível? Como definir com garantias os tais “princípios e as limitações para a busca do bem-estar” que a reportagem fala? Existirá uma ciência psicológica que se baste em si mesma e nos ensine por si só, sem erros, a lidar de forma objetiva com o imprevisível campo das emoções humanas?

É fundamental lembrarmos que a fundação da Psicologia como ciência experimental “objetiva” gera, no fim do século XIX, um tipo de posicionamento que Edmund Husserl já denunciava como uma manifestação da crise em que a humanidade europeia estava imersa, crise essa decorrente de uma excessiva crença na ciência e na técnica. O desenvolvimento de uma Psicologia Experimental, como aponta Husserl (1952) em texto escrito originalmente em 1911, abriu espaço para que os fenômenos psíquicos fossem considerados como substâncias naturais passíveis de mensuração, localizados no tempo e no espaço.

Nessa lógica, insere-se então o campo do saberes “psi”, campo esse onde a cultura dos especialistas é cultivada e os profissionais são convocados diariamente a venderem certezas, nomear, explicar e prever o cotidiano. Ao mesmo tempo, a prática dos psicólogos vai então se restringindo a especificidades cada vez menores, produzindo assim domínios de saber bem demarcados. É dentro dessa mesma lógica que, Psicologia, Literatura, História, Sociologia, Antropologia e diversos outros campos de saber têm sido construídos e aceitos, de um modo geral, como territórios separados e até mesmo em oposição.

Paralelamente a esse cenário, vai então se aprimorando uma considerável sistematização dos saberes “psi”, que ao operarem através da disjunção, da segmentação e da redução do conhecimento para melhor controlá-lo, pauta-se em um pensamento simplificador que tende a desprezar o que há de estranho e inesperado no aparecer humano, ignorando

muitas das vezes a dialética com o mundo social e atenuando o confronto imediato com o desconforto e sofrimento inerentes às incertezas caracterizadoras do viver humano.

Ao entender a relação entre consciência e objeto como uma unidade e não como uma dicotomia, a atitude fenomenológica⁴ é um exemplo de esforço de fuga do reducionismo ao levar em conta o sentido e a relação particular da experiência desse homem com o mundo, negando qualquer estabelecimento de verdades unilaterais. Para reafirmar a possibilidade de tal “alargamento de fronteiras” no conhecimento psicológico, esse artigo busca em outros tipos de representação da realidade, mais especificamente, em uma peça de teatro, uma inspiração para se repensar uma proposta de saber psicológico que inclua a possibilidade da abertura de sentidos nos saberes “psi”. A literatura e o teatro, portanto, serão aqui encarados como fontes diferenciadas de apreensão do mundo em que seja possível a valorização desses sentidos múltiplos existentes na relação co-originária homem-mundo que a fenomenologia propõe. Assim, adotando o ponto de vista de que a literatura não deve ser encarada como apenas uma fonte ilustrativa da realidade de uma época, mas também como uma rica possibilidade de flexibilização das fronteiras um tanto quanto previamente rígidas do discurso filosófico-científico (EWALD, 2011b), acredito ser perfeitamente possível encontrar em obras literárias formas menos instrumentalizadas e enrijecidas de capturar a existência cotidiana.

Dentre as inúmeras formas de representação da realidade, formas essas que nunca se bastam em si mesmas, a Literatura é aqui compreendida como uma representação do mundo tão legítima quanto qualquer tabela estatística, gráfico ou teoria psicológica, filosófica e/ou sociológica. Compartilhando da premissa de que nenhum meio consegue dar conta de toda realidade humana, esse texto propõe pensar o saber “psi” e o sofrimento humano tendo como ponto de partida um texto literário. Para isso, escolhi aqui a peça *As três irmãs*, de Tchekhov, na tentativa de mostrar uma forma de se pensar o fenômeno humano sem recorrer às restrições científicas tão frequentes na ciência psicológica.

⁴ Nas ciências humanas, Edmund Husserl foi o responsável por propor pela primeira vez o método fenomenológico de investigação. Uma das pretensões iniciais de Husserl (1952) consistia em tornar a filosofia uma ciência de rigor, já que para ele, toda filosofia existente até então, inclusive a própria filosofia moderna de Descartes, carecia desse rigor por manterem ainda uma visada ingênua, ou seja, por adotarem uma atitude que ele chama de naturalista. A crítica principal de Husserl (1952) se dá, portanto, ao fato de que todas as filosofias até então viam a consciência como um fato natural, físico e fechado em si mesmo, tratando tal consciência como sendo um objeto qualquer, localizado no tempo e no espaço. Assim, ele passa então a criticar tanto o pensamento idealista – incluindo aí Platão e Descartes - que acreditava que a origem do conhecimento está nas ideias e que o mundo é aquilo que está na consciência, como também passa a criticar o empirismo, que acreditava que o mundo existe independente da consciência, vendo o conhecimento como sendo a realidade em si. Entre o discurso especulativo da Metafísica e o raciocínio das ciências positivas deveria, então, existir uma terceira via.

Questionando em quase todas suas obras o porquê se vive e o porquê tamanho sofrimento, e colocando em cena dilemas bem próximos da filosofia da existência, Tchekhov coloca em cena o sofrimento a partir de estranhamentos emocionais⁵ já no fim do século XIX, retratando personagens que têm na vida o peso de existir sem saber bem o porquê e para quê. Acredito, portanto, que a narrativa de Tchekhov tem a possibilidade de oferecer à psicologia um olhar diferenciado para a experiência do sofrimento, na medida em que ela não se propõe a falar a partir de referenciais científicos prontos e abstratos. Sua literatura traz justamente uma possibilidade de desvelarmos os fenômenos da cultura tal como eles se apresentam no cotidiano e no mundo, sem a mediação de teorizações *a priori* de enquadramento e classificação da realidade.

Ampliando a compreensão dos fenômenos humanos: A peça *As três irmãs*, de Tchekhov, e a dimensão imprecisa do sofrimento

Anton Tchekhov (1860–1904) foi reconhecido, ainda em vida, como um dos criadores do teatro realista. O realismo de Tchekhov se revela profundamente introspectivo e reflexivo, como afirma Raymond Williams (2002). No seu clássico “Tragédia moderna”, o crítico reserva um capítulo para analisar a particularidade do tipo de drama de Tchekhov, onde ele descreve, entre outras ideias, o que ele chama de realismo do “colapso”:

Tchekhov foi herdeiro da principal tradição do realismo do século XIX, na qual também trabalhou. E, no entanto, a partir de sua obra podemos seguir o curso de uma importante tradição do século XX, na qual a rejeição ao realismo é quase absoluta. [...] A condição do realismo no século XIX era de fato dada pela suposição de um mundo visto em sua totalidade. Nos grandes realistas, não havia separação de natureza entre fatos públicos e privados. [...] Essa não era, como pode facilmente parecer, em retrospecto, uma amarração intencional e obstinada de elementos discrepantes. Era, antes, um modo de ver o mundo. [...] Dessa maneira, o colapso pessoal constituía um fato genuinamente social, e um colapso social era vivido e reconhecido na experiência pessoal direta. E, no entanto, tomar o colapso como ilustração dessa continuidade é, em si, a marca de uma profunda mudança. Tchekhov é o realista do colapso, numa escala significativamente totalizante. (WILLIAMS, 2002, p. 183)

⁵ Na tentativa de pensar tais desconfortos emocionais sem objetivá-los, a noção de *estranhamentos emocionais* criada por Ariane Ewald (2011a, 2011b) se torna uma peça chave para compreendermos o problema aqui proposto, na medida em que ela aponta para a possibilidade de expressar o sentido do sofrimento que surge na relação do homem consigo mesmo, com os outros e com o mundo sem a necessidade do uso de discursos científicos patologizantes.

Assim, ainda segundo Williams (2002), a estrutura e o método do drama tchekhoviano sofreram alterações que conduziram à sua verdadeira originalidade – na qual todo um grupo ou toda uma sociedade podem ser vistos como vítimas. Não se trata mais da resolução dramática tradicional do destino de um indivíduo isolado, mas de uma orquestração de respostas a um destino comum, evidenciando, assim, sua enorme preocupação com a situação social em que os personagens estão inseridos. Dessa maneira, para Tchekhov, um colapso social é também um colapso pessoal: “Mesmo quando se pode ver além de uma situação em que há pressão, ainda assim a pressão vigente é desintegradora. E uma sociedade desintegradora estende o seu processo para as vidas individuais” (WILLIAMS, 2002, p. 191). *As três irmãs* (1901) e *O jardim das cerejeiras* (1904) são apontados pelo crítico como exemplos maduros dessa forma nova de se fazer drama.

Ao retratar em sua literatura conflitos cotidianos, de pessoas ricas ou pobres, nobres ou servas, aponta Adler (2002), Tchekhov não está interessado em oferecer ao leitor fechamentos acabados de tramas e histórias de vida, e é tal característica que tornaria Tchekhov um autor especialmente interessante. Ao colocar o dedo na desordem da existência humana, ele retrata o homem do fim do século XIX como um homem que no seu cotidiano luta para sobreviver ao turbilhão de sentimentos e problemas que acompanham a convivência social, a família e o amor, e, inevitavelmente, o sofrimento e a estranheza que permeiam o exercício do existir, sofrimento esse que se evidencia nas muitas conversas feitas entre os personagens, característica que permeia todas suas peças.

Conforme afirma Berton (2007), na maioria das vezes, os homens, na visão de Tchekhov, são limitados, não heroicos, e envolvem o público com uma ação interna, o que pode passar a impressão de que nada está acontecendo. Porém, prossegue a autor, são justamente essas ações internas dos personagens que fazem um drama moderno realista ser especial. Assim, uma característica fundamental na obra de Tchekhov é que ele não escreve uma trama onde uma cena se segue à outra. Ao acreditar que a vida não é vivida como uma peça, com uma cena depois de outra, ele mostra que não há um enredo fechado e causal, sendo as vidas ali representadas reveladas o tempo todo nas ações mais cotidianas. A peça *As três irmãs* não foge dessa lógica, e nos apresenta a existência humana no lento decorrer dos eventos diários, dando pouca importância a acontecimentos grandiosos e reviravoltas. Adler (2002) expõe essa particularidade de Tchekhov de maneira bastante clara:

O que Tchekhov diz não é sobre tragédia, mas sobre a dor constante do cotidiano. [...] A dor da vida que a pessoa se sente e diz: ‘ Tome outra xícara de chá, meu pé está dormente, vamos almoçar, mas para que estou vivendo? ‘Essa dor é maior do que dizer: ‘Sou tão trágico’. (ADLER, 2002, p. 230)

Prossegue a autora dizendo que Tchekhov não quer exatamente uma peça, ele quer o que acontece na vida: “Na vida as pessoas habitualmente não se matam. Elas conversam. Então ele criou um tipo de peça que é chamado de ‘verdade-da-cena’. Ele é original nisso” (ADLER, 2002, p. 320). Tchekhov, portanto, não apresenta nenhuma teoria da vida para explicar as coisas, como Shaw, Ibsen ou Strindberg, contudo, talvez ele seja o maior autor no sentido da compreensão dos seres humanos, arrisca dizer Adler (2002). E essa característica de buscar no silêncio e nas entrelinhas do cotidiano a revelação de um sentido pode ser uma fonte riquíssima para a Psicologia e para as ciências que pretendem estudar os fenômenos humanos. Isso porque muitas das vezes a ciência busca em eventos grandiosos e em fatos objetivos pistas para explicar e nomear formas de existência, e ignora a grandiosidade das pequenas ações fugidias existentes no lento decorrer dos dias e das horas.

O drama em quatro atos *As três irmãs* foi concluído em 1901, e é uma das peças mais levadas em cena em todo mundo, sendo considerada uma obra-prima de Tchekhov e do teatro russo. A peça é o terceiro de quatro⁶ trabalhos escritos sob encomenda do Teatro de Moscou, onde as peças do autor já gozavam de certo sucesso desde a reestrea de *A Gaivota*, com direção de Konstantin Stanislavsky, parceiro intelectual de Tchekhov e responsável pela montagem de grande parte de suas peças.

E o que torna Tchekhov diferente de qualquer outro autor? Por que todo um novo sistema de interpretação precisou ser elaborado por sua causa? Segundo Adler (2002), Stanislavsky e Nemirovich-Danchenko foram importantíssimos para levar o teatro de Tchekhov o mais próximo possível da realidade humana. A autora explica que eles captam o lado literário das peças e, sem se distanciar das palavras e das indicações de Tchekhov sobre o que se deve fazer, diziam: “Faremos o que você quer, mas a isso somaremos aquilo que criará a verdade”. Entenderam que para criar um realismo diferenciado tinham de acrescentar o momento social e fazer cada ator perceber sua relação com esse momento, e o texto de Tchekhov permitia tal processo:

Tanto o diretor quanto o ator tinham então de entender o personagem do autor e o que se passava na mente e nos sentimentos desse personagem. Isso

⁶ As outras três peças foram “A Gaivota” (1896), “Tio Vâna” (1897) e “O Jardim das cerejeiras (1904)”.

é o que se chama de abordagem psicológica. [...] Cada personagem tem uma maneira peculiar de pensar e sentir com relação à vida. Sem isso vocês não têm um personagem, somente vocês mesmos. (ADLER, 2002, p. 220)

Assim, autor, diretor e ator, juntos, vão desvelando o sentido da experiência de cada personagem a partir de como o mesmo age e se apresenta no mundo. Os modos de pensar e sentir não são naturais nem aleatórios, mas estão sempre relacionados a um contexto de vida, a um contexto sócio-histórico e a uma singularidade que se apropria de maneira particular disso tudo. O exercício de se distanciar momentaneamente de seu modo particular de ver o mundo para poder apreender outras vidas de maneiras totalmente distintas, seria, portanto, uma tarefa comum tanto para o ator do teatro do realismo psicológico como para o psicólogo que parte de uma postura fenomenológica.

Assim, uma grande contribuição que a literatura, mais especificamente o teatro realista de Tchekhov, pode dar aos saberes “psi”, é o alargamento nos modos de compreensão dos fenômenos humanos. Aquilo que Tchekhov coloca como sentido da experiência de cada personagem no mundo, a psiquiatria e a psicologia moderna apresentam muitas vezes como leis objetivas e universais. E essa é uma crítica que todos os filósofos da existência pautados na fenomenologia fazem à filosofia cartesiana moderna. O abandono do conhecimento sensível e dos sentidos, isto é, o abandono da singularidade, gera um abandono da própria existência. Por outro lado, o abandono do universal possivelmente faria com que caíssemos em um subjetivismo. Dessa maneira, articular o singular com o universal é o grande desafio da ideia de intencionalidade que funda a fenomenologia.

Em *As três irmãs*, Tchekhov coloca em cena três mulheres – e alguns homens que giram em torno delas – com personalidades e conflitos próprios, mas que no fundo sofrem pelo mesmo problema: a impossibilidade de mudar. Assim, a peça gira em torno da dificuldade de mudança dos personagens, que estão de alguma forma sempre presos a uma falta de ação. Assim como grande parte das obras de Tchekhov, a ênfase, portanto, não é no que acontece, pois de fato pouca coisa acontece do ponto de vista da ação. Um dos objetivos dessa falta de ação seria então colocar em evidência a tensão que o “não acontecer” traz para as personagens (BERTON, 2007).

A possibilidade das personagens principais realizarem o sonho de se mudar para Moscou aparece durante toda a peça como uma metáfora de uma vida nova. Tal possibilidade se torna cada vez mais remota na medida em que o leitor vai se deparando com as escolhas

feitas pelas personagens, escolhas essas cotidianas e pequenas, mas reveladoras de grande conformismo com relação ao contexto sócio-histórico em que viviam. E assim as três irmãs continuam tendo que conviver com o tédio e com as esperanças juvenis frustradas, e contra a grandiosidade de Moscou tudo parece banal e diminuído, inclusive suas vidas. As irmãs acham que é apenas no lugar onde elas estão que existe um tédio desses. Tchekhov consegue mostrar para o leitor como o tédio na verdade está relacionado muito mais com a maneira que elas vivem suas vidas, sendo o lugar onde elas moram uma simples consequência.

Os personagens principais são as três irmãs que dão nome à peça, Olga, Masha, Irina, e o irmão Andrei Prozorov. Olga, a mais velha, é professora e uma espécie de mãe substituta das outras; Masha é uma boa pianista, casada e desiludida com o casamento. Ela despreza o marido, Kulyguin, e aceita a corte de Verchinin, que é casado e tem filhos. E Irina, a mais jovem, sente-se totalmente infeliz e entediada com seu trabalho e sonha com em casar-se, com a esperança de conseguir enfim ser feliz. Todas elas anseiam por Moscou e pelo amor. O único homem da família, Andrei desde novo muito talentoso e estudioso, sonha em ser professor em Moscou, e é no irmão que as mulheres depositam suas esperanças de realização pessoal. Incapazes de realizar seus desejos pessoais, as mulheres transferem ao irmão a obrigação do sucesso. No entanto, a entrada de Natacha na trama, acaba por destruir o sonho da mudança de vida e de Cidade, visto que Andrei se apaixona, casa-se, tem filhos, e o sonho de Moscou e uma vida nova fica também distante para ele.

As três irmãs se queixam, sofrem e choram, cotidianamente. Estão quase sempre deprimidas e cansadas, e ficam esperançosas quando aparecem em sua casa senhorial alguns oficiais militares: Tchebutikin, um velho amigo da família, Tuzenbach, um tenente apaixonado por Irina e o capitão Solionii, amigo de Tuzenbach, também apaixonado por Irina. Os seis reunidos iniciam uma longa conversa, onde Tchekhov exprime e ironiza diversas características da sociedade russa, ao mesmo tempo em que amplia a compreensão dos dramas pessoais dos personagens, utilizando-se o tempo inteiro, portanto, da dialética singular-universal tão importante para uma melhor apreensão dos fenômenos humanos.

Como afirmam Cerqueira e Cassimiro (2008), o drama termina com os personagens conformados com a fatalidade: Andrei admite para si mesmo que é infeliz no casamento, porém não tem mais forças para seguir seus sonhos. Olga, promovida a diretora do Liceu, vislumbra a fatal impossibilidade de retornar a Moscou. Macha despede-se do amante Vershinin, que parte com a família para longe da cidade e resigna-se diante do casamento com

Kuliguin. Já Irina, pronta para a mudança com o futuro marido, recebe a notícia de que ele foi morto por Solionii em um duelo, cujo motivo era o amor de ambos por ela. Diante do desespero de Irina, Macha grita “É preciso viver... É preciso viver...” (TCHEKHOV, 2003, p. 64). A resposta às súplicas de Macha surge na voz de Olga, que, abraçando as irmãs, proclama: “E parece-me que logo saberemos por que vivemos, por que sofremos... Ai, se soubéssemos por quê, se soubéssemos por quê!” (TCHEKHOV, 2003, p. 65).

Grande parte das temáticas de Tchekhov tem relação com a memória, lembra Adler (2002), e a peça *As três irmãs* não foge dessa lógica. Para a autora, as pessoas se identificam com as personagens porque muitas das coisas que existiam não há mais, são apenas lembranças. As pessoas riem, portanto, por causa da impossibilidade de escapar. A plateia também se une aos personagens quando, assim como na vida humana real, isentamo-nos das nossas responsabilidades ao colocar a culpa no passado ou no destino: “Estou preso. Quero ir à cidade, mas não posso, é um destino abominável.”. A autora aponta então que nos dramas de Tchekhov há muita conversa sobre o destino e as determinações do passado, e isso ilustra perfeitamente a passividade e a inércia dos personagens retratados em *As três irmãs*. Tal crença na determinação do passado lembra bastante o que Sartre (2005) chama de *má-fé*: Mentindo para si mesmo, evitando reconhecer-se como livre, o homem prefere negar sua condição de abertura acreditando em determinações e isentando-se de responsabilidades.

Adler (2002) fala de um fator fundamental que perpassa os modos de ser das personagens e que tem tudo a ver com o teatro realista de Tchekhov: A questão da submissão e do autoritarismo reinante na sociedade russa do final do século XIX. A autora não se refere apenas à submissão simplesmente política, no sentido de um Estado russo autoritário, mas também à submissão nas relações afetivas, principalmente submissões envolvendo mulheres diante da autoridade masculina.

Concordo com Ewald (2011a, p. 16), quando afirma que, para compreender os *estranhamentos emocionais*, “tenho que compreender o contexto do que leio e de quem leio, tenho que compreender sua narrativa em referência ao seu horizonte, o mais individual e o mais universal possível”. Assim, a peça *As três irmãs* só pode ser entendida se articularmos o âmbito do singular com o do universal, já que cada uma das três irmãs se encontra submetida a uma rede de poderes, expressos pelas relações de afeto e dependência que o contexto sócio-histórico propicia. E é justamente o modo como as personagens escolhem permanecer

submissas a essa rede que fará com que permaneçam restritas à incapacidade de agir de modo diferente do que estão acostumadas.

Em seu *Questão de Método* (1978), Sartre ressalta a ideia de que a ciência deveria “situar” os fenômenos que investiga, fazendo com que o contexto que envolva o fenômeno seja também objeto de análise. Ele vai então propor, para dar conta dessa necessidade de contextualização que o próprio fenômeno singular-universal exige, um método dialético, baseado nas reflexões do marxista Henry Lefebvre, ao qual denomina de “método progressivo-regressivo”. Entretanto, Sartre acreditava que o marxismo dicotomizava o universal do singular ao priorizar os determinantes histórico-político-sociais, acusando assim o marxismo de acabar caindo em um cientificismo universalista.

Se não há dicotomia entre a ação singular e a ação universal, cada movimento singular ajuda a construir um todo sócio-político-econômico, e esse, por sua vez, em um movimento regressivo, inevitavelmente perpassa o modo como cada singular concreto se escolhe no mundo. Conforme afirmam Maheirie e Pretto (2007), neste processo de elaboração de seu projeto ou de constituição de sua singularidade em meio à coletividade, o sujeito precisa relacionar-se com o outro, ou seja, ser atravessado pelas condições históricas, e, ao fazê-lo, inicia uma relação dialética entre o objetivo e o subjetivo.

Nesse sentido, a constituição das subjetividades dos personagens da peça *As três irmãs* é melhor compreendida se levamos em conta tal movimento progressivo-regressivo. Vimos que a Rússia, no período em que Tchekhov escreve a peça, traz com ela uma atmosfera de rigidez dos valores sociais, sendo o casamento e a família símbolos quase que obrigatórios de felicidade, caracterizando assim alguns dos determinantes universais que de alguma forma perpassam a forma como cada sujeito concreto se escolhia no mundo naquele período. No entanto, aqueles sujeitos que escolhem se restringir a tais valores estão de alguma forma ajudando a escolher também a atmosfera maior em que estão inseridos, mostrando assim a eterna tensão que o movimento progressivo-regressivo implica. Dessa maneira, Sartre desconstrói todas as compreensões psicológicas simplistas em evidência até então, colocando em dúvida tanto a perspectiva subjetivista, que acredita em um “mundo interno” portador de uma dinâmica própria, tanto a concepção empírica, que acredita na influência unilateral do contexto sócio-histórico.

Moscou, portanto, é a metáfora construída por Tchekhov para simbolizar a possibilidade de mudança e de superação da submissão, possibilidade essa que, todavia,

nunca é alcançada. Olga e Irina acreditam que só a volta para Moscou, cidade natal da família, poderá salvá-las da vida sem esperanças e sem perspectivas que levam. Já Macha, aos 18 anos casou-se com um funcionário do Liceu local e, impossibilitada de retornar a Moscou com as irmãs, é uma mulher sem esperanças. Macha é a ríspida das irmãs e a primeira a conformar-se com a fatalidade da vida. É ela que porta sempre a desagradável obrigação de revelar às irmãs a realidade. Para ela não há a referência de mudança, já que o casamento com o dedicado professor Kuliguin – que inicialmente encantava Macha, mas que depois se tornou desinteressante – amarrou-a a uma realidade de frustrações e de conformação às convenções (CERQUEIRA; CASSIMIRO, 2008).

Macha fica então vestida de preto durante quase toda peça, simbolizando a morte de qualquer mudança. Conforme afirma Adler (2002, p. 313), “Ela revive por amor durante algumas horas e depois torna a morrer. Para onde pode Macha ir? É casada. As pessoas não se divorciavam naquele tempo.”. Assim, o ideal do casamento perfeito iludiu Macha por algum tempo, mas sua submissão aos valores da época faz com que ela escolha manter-se ligada àquele homem para sempre. Moscou surge a Macha por um instante na figura de seu amante Verchinin, mas logo se desvanece dada a realidade dos dois amantes. Macha não planeja fugir com Verchinin, e ele também não tem força suficiente para desamarrar-se de sua esposa e filhos. Ambos sofrem por estarem ligados às amarras que o ideal de casamento absoluto de seu tempo engendra.

Somado a isso, no método realista de produção de Stanislavsky e Nemirovich-Danchenko, a grande prioridade é que diretor e ator devem apreender a situação social do tempo das peças de Tchekhov, afirma Adler (2002). Assim, os comunistas, social-democratas esquerdistas, radicais direitistas – todos os tipos de radicalismo em plena operação precisam ser levados em consideração. “Quando se está trabalhando com um dramaturgo, a situação social é tão forte que se apossa completamente de nós.” (ADLER, 2002, p. 218)

Há alguns indícios de que o filme *Gritos e sussurros* (1972), dirigido por Ingmar Bergman, tenha sido inspirado na peça *As três irmãs*, e essa é uma comparação inevitável para quem conhece ambas as obras. O tema é muito parecido: três irmãs em estado de solidão, vivendo, sob o mesmo teto, de antagonismos e lembranças. Para todas elas, o passado incomoda. No caso das irmãs de Bergman, as amenidades, mas igualmente a frieza, a competição e o egoísmo, datam de vinte anos atrás, quando a mãe vivia. No caso das irmãs tchekhovianas, o passado, também mais dadivoso, retrocede a um ano apenas, quando o pai

morreu, e à época distante em que a família morava em Moscou. Escapar à vida medíocre do presente significa buscar alento no passado.

As épocas em que decorre a ação do roteiro e do drama são diferentes, delas não havendo indicação precisa. No entanto, os dois grupos de irmãs se assemelham. Provavelmente o correspondente sueco da Macha de *As Três Irmãs* será a Maria (Liv Ulmann) de Gritos e Sussurros. Há nas duas um desafio natural aos preconceitos, na medida em que, volúveis por temperamento, se abrem mais para os relacionamentos, para a atividade amorosa — inclusive a extraconjugal. Não há no drama tchekhoviano nenhuma irmã agonizante, vítima de uma doença terminal, como a Agnes (Harriet Anderson) do roteiro de Bergman, embora o tédio e a inquietação lhes corroa o íntimo. Outra sutil, mas importante diferença, é que as irmãs russas querem viver, e um exemplo disso é que em um momento de depressão, Irina, a mais jovem, não entende porque ainda não se matou, enquanto uma das irmãs suecas, Karin, pensa no suicídio.

Tanto Tchekhov quanto Bergman apresentam, portanto, características do realismo psicológico e cultivam a arte de dar voz aos silêncios. Acredito que essa seja uma fonte fantástica para Psicologia contemporânea tão costumeiramente imersa na objetividade dos números, nomenclaturas, fórmulas etc. Tchekhov, conforme aponta Adler (2002), ao querer provocar muito mais um estado de espírito do que comunicar uma ideia, acabava por alcançar nuances extremamente importantes para a uma compreensão mais ampla da realidade humana: “Alcançava aquela parte da alma que é tocada pelas artes e comunica sem palavras. Estuda o homem num mundo pleno de beleza, surpresa e dor.” (ADLER, 2002, p. 215)

Considerações finais

Diante do discutido, é possível percebermos que a literatura representada aqui por essa obra de Tchekhov se apresenta fundamental para a psicologia, na medida em que nos ajuda a irmos até o fenômeno da experiência dos personagens sem abandonarmos o contexto universal em que tal fenômeno está relacionado. Assim, tal aproximação com a postura fenomenológica faz com que Tchekhov capture o cotidiano dos seus personagens e os mostre tal como eles aparecem, deixando clara a relação de cada existência ali narrada com o mundo em que se insere.

Conforme mostrado ao longo do texto, de alguma forma os quatro irmãos acabam sendo afetados por uma visão idealizada do casamento perfeito. Através da apreensão de todas as situações dos personagens, é possível que o leitor vá de encontro à existência concreta dos personagens e perceba que o sofrimento de cada um está o tempo inteiro relacionado ao modo como cada um se articula e dá sentido ao mundo e contexto que lhe cerca. É a literatura mostrando para a psicologia como se pode ir até um fenômeno e captar um sentido que está sempre em movimento, ao invés de rotulá-lo através de teorias abstratas.

O autor norueguês Henrik Ibsen, sempre lembrado ao lado de Tchekhov como um dos precursores do teatro realista moderno, mergulhado no mesmo cenário de rigidez dos valores burgueses do final do século XIX, cria a personagem Nora, a heroína da peça *Casa de Bonecas* (1897/ 2003), que também vive dilemas bem próximos daqueles retratados por Tchekhov na peça *As três irmãs*. No entanto, Ibsen vai justamente apresentar outra forma de lidar com as forças universais da época, criando uma heroína que rompe com as convenções para mudar de vida, abandona o marido e filhos, e “se muda para Moscou” de forma metafórica. Os heróis e heroínas da obra de Tchekhov parecem não ser capazes de romper com as convenções, e aí está grande parte de seus conflitos. Nora de Ibsen sofre ao abandonar o marido e deverá arcar com as consequências deste ato. A família retratada por Tchekhov sofre ao resignar-se diante das contingências. O sofrimento, desta forma, resulta do modo como o ser humano se escolhe no mundo e como lida com as consequências dessa escolha, seja a decisão por agir – no caso de Nora – ou a por submeter-se – como acontece com as três irmãs.

É possível fazermos importantes comparações entre a forma como o sofrimento é retratado na peça e a forma como é visto na contemporaneidade. Os profissionais “psi”, pautados em uma concepção moderna de homem, vendem a ideia de uma universalização de soluções para os mais variados problemas da vida cotidiana, soluções essas que se materializam em fenômenos como o da medicalização da vida, explicações neurocientíficas generalizantes para toda e qualquer contingência, livros de autoajuda e um consequente afastamento da complexidade humana. Tal afastamento da realidade humana fica evidenciado na diferença de narrativa utilizada pela ciência e pela literatura, diferença essa que exemplifiquei logo no início desse trabalho.

Conforme apontou Walter Benjamin (1987), com a crescente busca moderna por explicações, previsões e informações rápidas, presenciamos o empobrecimento cada vez

maior da nossa capacidade narrativa, visto que “metade da arte narrativa está em evitar explicações.” (BENJAMIN, 1987, p. 213) A expressão artística, por sua vez, ao ficar livre da necessidade de explicações, quando comparada às outras linguagens, nos brinda com a arte da narrativa, retratando a dor e a beleza existente no âmbito do fugidio, do não pensado e do não objetivável. Indo, portanto, muitas vezes, na contramão da narrativa científica, a arte tenta tirar da sombra aquilo que a ciência tanto insiste em ignorar, que é justamente aquilo que foge do domínio das teorias universalizantes.

Partindo da ideia de que a pessoa é toda uma realidade existencial que não se restringe a um “eu” objetivo dicotomizado do mundo, o teatro pode ser visto, aqui, como um tipo de expressão que nos ajuda a perceber que a objetividade, na qual a Psicologia científica moderna vem então tentando sustentar-se, se torna insuficiente para dar conta da complexidade da realidade humana. No campo da narrativa artística, as “certezas” de uma determinação cedem lugar a um processo de construção dialética com a cultura e a história, desprovendo a noção de subjetividade de relações de causa e efeito. Assim, ao propor a desconstrução de fatos objetivos empíricos, a desconstrução de verdades idealistas e ao priorizar a multiplicidade de sentidos que surgem na relação entre o homem e o mundo, a peça *As três irmãs* pode ser vista como uma possibilidade de pensar o homem e o saber “psi” através da abertura de sentidos e significados.

Referências bibliográficas

- ADLER, Stella. *Sobre Ibsen, Strindeberg e Chekhov*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- ANGELIDES, S. A.P. *Tchekhov: cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995.
- BENJAMIN, W. O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERTON, P. R. *O conceito de protagonista na obra de Anton Tchekhov*, 2007. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Letras, Pontífica Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul. 2007.
- BINKLEY, S. A felicidade e o programa de governamentalidade liberal. In: FREIRE, J.(org) *Ser feliz hoje: reflexões sobre o imperativo da felicidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.
- CERQUEIRA, G. F; CASSIMIRO, P. H. P. *Tchekhov e o pathos psíquico*. In: Anais do III Congresso Internacional de Psicopatologia fundamental; Setembro de 2008, Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2008.

EWALD, A. P. Estranhamentos emocionais, Modernidade e Literatura: Campo de Agramante. In: _____ (Org.). *Subjetividade e Literatura: harmonias e contrastes na interpretação da vida*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011 a.

EWALD, A. P. Cabeceios, Cochilos e Esquecimentos: possível articulação entre subjetividade, arte e psicologia social fenomenológica. In: MELO W; FERREIRA, A. P. (Org) *A sabedoria que a gente não sabe*. Rio de Janeiro: Espaço Artaud, 2011b.

ÉPOCA. A busca pela felicidade nas salas de aula, 2011. In: *Revista Época*. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/1,,EMI23635515230,00.html>> ACESSO EM JULHO DE 2011.

GRITOS E SUSSURROS. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Versátil produtora, 1972. DVD (106 min), color, legendado.

HUSSERL, E. *A Filosofia como Ciência de Rigor*. Coimbra: Ed. Coimbra, 1952.

IBSEN, H. *Casa de bonecas*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

MAHEIRIE, K; PRETTO, Z. O movimento progressivo-regressivo na dialética universal e singular. *Revista do Departamento de Psicologia - UFF*, Niterói, v. 19 - n. 2, pp. 455-462, Jul./Dez. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010480232007000200014> Acesso em: Julho de 2011.

SARTRE, J. P. *Questão de método*. In:_____ Col. Os pensadores. São Paulo: Nova cultural, 1978.

SARTRE, J. P. *O Ser e o Nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

TCHEKHOV, Anton P. *Teatro II: As três irmãs. O Jardim das cerejeiras*. São Paulo: Editora Veredas, 2003.

_____. *Teatro I: A Gaiivota. Tio Vânia*. São Paulo: Editora Veredas, 2007.

WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Recebido em 05/06/2015.

Aceito em 07/01/2015.