



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

As Três Irmãs, de Tchékhov: conflito de tempos e ironia dramática

Chekhov's Three Sisters: time conflict and dramatic irony

Autor: Rodrigo Alves do Nascimento

Edição: RUS Vol. 13. Nº 21

Data: Abril de 2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.194969>

NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. *As Três Irmãs, de Tchékhov: conflito de tempos e ironia dramática*. RUS, São Paulo, v. 13, n. 21, pp. 126-146, 2022



As Três Irmãs, de Tchékhov: conflito de tempos e ironia dramática¹

Rodrigo Alves do Nascimento*

Resumo: Na peça *As Três Irmãs*, de Anton Tchékhov, personagens se reúnem em uma mesma casa de província, mas experimentam cada um a seu modo temporalidades distintas. Temporalidades relacionadas ao tédio, à memória, à melancolia, aos desejos, à recusa e aos sonhos se encontram e se chocam por meio de diálogos disfuncionais que parecem mais isolar que aproximar. Neste artigo, demonstro como a progressão dramática desta peça se baseia num tipo de ironia estrutural, que desestabiliza a forma do drama tradicional e revela a complexidade da experiência temporal da província russa em uma época de crise.

Abstract: In Anton Chekhov's play *Three Sisters*, the characters gather in the same provincial house, but each experience expresses in its way different temporalities. Temporalities related to boredom, memory, melancholy, desire, refusal, and dream meet and clash through dysfunctional dialogues that seem to isolate rather than bring together. In this paper, I show how the dramatic progression of this play is based on a kind of structural irony, which destabilizes the form of traditional drama and reveals the complexity of the temporal experience of the Russian provinces in a period of crisis.

Palavras-chave: Anton Tchékhov; *As Três Irmãs*; Tempo; Temporalidade; Ironia dramática

Keywords: Anton Chekhov; *Three Sisters*; Time; Temporality; Dramatic irony

* Mestre e doutor em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo (USP). Graduado em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Foi professor substituto de História do Teatro e das Ideias Teatrais na Universidade Estadual Paulista (UNESP). É autor de "Tchékhov e os palcos brasileiros" (Ed. Perspectiva, 2018).
rodrigotutao@gmail.com <https://orcid.org/0000-0001-7130-0981>

As *Três Irmãs*, de Tchékhov, é uma peça que logo de início se distancia do modelo dramático baseado no protagonismo individual. Não só o título destaca uma coletividade, mas, diferentemente das peças anteriores do dramaturgo, como *Ivánov* ou *A Gaiivota*, em que se coloca no primeiro plano o drama de um anti-herói fraturado, aqui predomina a ação de um grupo. Ela evolui em movimento centrífugo, feito de dramas íntimos que se dissolvem em uma dinâmica difusa. Como resultado, é comum encontrar ainda hoje leituras que reduzem a subjetividade das personagens a um lamento uníssono, apagando nuances e conflitos sob a ideia algo repisada de que, nesse drama, todos sofrem profundamente e "nada acontece". Tchékhov sabia dos riscos que corria ao elaborar um quadro desse tipo. Talvez por isso o trabalho de escrita de *As Três Irmãs* tenha se mostrado mais difícil que o normal.¹

Contribuiu para este fato um elemento importante: diferentemente de qualquer receita modelar de época, *As Três Irmãs* desestabilizava os principais componentes da *peça benfeita*, então muito cultivada nos *vaudevilles* e melodramas que abundavam nos teatros russos. Sequer a fábula da peça pode ser recuperada dentro de um quadro de acontecimentos claros, como convinha aos dramas da época.² Há ali o destino das filhas e do filho dos Prózorov – Olga, Macha, Irina e Andrei – que recebem em sua propriedade na província a visita de militares. Ao longo dos anos, vão perdendo paulatinamente espaço dentro da casa, que passa a ser ocupada pela esposa de

1 Em carta a Górkí, em outubro do mesmo ano, foi ainda mais específico: "Escrever *As Três Irmãs* foi um trabalho terrivelmente difícil. Há três heroínas, sendo cada uma delas um tipo especial, e todas as três filhas de um general! A ação se passa em uma cidade de província, como Perm; o ambiente – militar, de artilharia" (tradução minha). Ver: TCHÉKHOV, Anton. *Polnoie Sobranie Sotchineni i Pissem v Tridtsati Tomakh*. v.9. Moscou: Naúka, 1974, p. 133.

2 MARSH, Cynthia. "Realism in the Russian Theatre". In: LEACH, Robert; BOROVSKY, Victor (ed.). *A History of the Russian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 162.

Andrei, Natacha, a qual reivindica um quarto para seus filhos e, em seguida, traz o próprio amante Protopópov para a sala de visitas. Por fim, as irmãs têm a casa hipotecada devido às dívidas do irmão, os militares deixam a cidade, Olga se muda para a escola onde tornou-se diretora, Macha tem seu romance com um dos militares interrompido, Irina perde seu futuro marido – o barão Tuzenbach – em um duelo e Andrei contenta-se com um trabalho local. Não há conflitos abertos em cena e mesmo acontecimentos grandiloquentes, como o adultério de Natacha, o incêndio na cidade, a hipoteca da casa e a morte do barão Tuzenbach em duelo ocorrem sempre fora de cena, de modo que deles só há breves notícias, de repercussão oblíqua em cena.

Os acontecimentos são difusos, o arco temporal que liga os eventos do primeiro e do último ato é atipicamente longo... Nada ali parece seguir o itinerário da ação concentrada em um espaço de tempo comprimido, o que garantiria, segundo as peças convencionais europeias da época, a tensão dramática.³ Isso porque, ao longo de sua trajetória como dramaturgo, tornou-se programática para Tchékhov a ideia de que destacar em primeiro plano momentos de exceção só mascara a matéria cotidiana, distendida e descosturada, de que é feita a vida das pessoas; e no caso específico desta peça, tais momentos só fariam ofuscar algo decisivo: a angústia de personagens intimamente fraturadas que não sabem lidar com a passagem do tempo. Afinal, a famosa cadeia causal de pequenos acontecimentos que culmina em uma cena decisiva, na qual um acontecimento excepcional tem seu desenlace, é pouco afim aos motivos retardantes (memórias, sonhos) ou às experiências que não impliquem em uma identificação plena com o tempo presente e sua marcha. Nesse tipo de drama não se pensa sobre o tempo presente: vive-se.

Mas cada vez mais nas peças longas de Tchékhov e, em especial n'*As Três Irmãs*, a consciência de um desajuste entre as aspirações individuais e o tempo no qual elas deveriam se realizar é cada vez maior. Daí a abundância de referências ao

³ CHAKH-AZÍZOVA, T. K. *Tchékhov i zapadno-everopejskaia drama evo vrémeni*. Moscou: Iz. Naúka, 1966, p. 50.

tempo. De Olga sabemos, logo no início do 1º ato, que é cinco de maio, primavera, dia da santa de Irina, irmã que completa vinte anos. Em seguida sabemos que é meio-dia (o relógio badala). Estão há um ano da morte do pai e há onze anos longe de Moscou. Irmãos e convidados se reúnem para o almoço e mencionam suas idades ou o quanto envelheceram, falam da promessa futura de Andrei como intelectual e Irina ganha um samovar velho de presente do senil Tchebutykin. No 2º ato é inverno, oito da noite, e os personagens se preparam para receber os mascarados que vêm para a comemoração da *máslenitsa*.⁴ Aproximadamente dois anos se passaram, pois Natacha já mora na casa com Andrei e os dois têm um filho. Andrei não se tornou professor universitário, trabalha na repartição com Protopópov. Irina também começou a trabalhar no correio, está cansada e com semblante completamente diverso do 1º ato. O 3º ato ocorre de madrugada, entre duas e quatro horas, e provavelmente é verão, já que amanhece muito cedo. Estão a aproximadamente um ano do 2º ato, pois Irina tem 23 anos e Natacha já tem um segundo filho. Irina agora trabalha na prefeitura e aceita a sugestão de Olga de que deve se casar com o velho Tuzenbach. Recebem a notícia de que os militares serão transferidos para outra cidade, depois de alguns anos ali instalados. Já o último ato ocorre por volta de um meio-dia de outono, é dia da partida do primeiro grupo de militares. Olga já não mora na casa e agora vive na escola, onde é diretora. O amante de Natacha visita a casa e provavelmente é o pai da nova criança.⁵

Além de tais referências diretas ao tempo nas rubricas, a todo momento os personagens fazem referência ao cansaço, à falta de sentido e ao tédio do presente, rememoram insistentemente a Moscou de onze anos atrás, filosofam sobre o futuro e se serão lembrados ou não daqui a centenas de anos. A cons-

4 A *máslenitsa* é uma comemoração pagã popular russa, realizada uma semana antes da quaresma. Hoje a *máslenitsa* se converteu no tradicional carnaval de São Petersburgo.

5 C. Turner faz levantamento exaustivo e detalhado da presença de elementos que marcam o tempo e sua passagem ao longo de *As Três Irmãs*. Segundo ele, pode-se dizer que, ao todo, quatro anos e meio se passaram entre o primeiro e o último ato. Ver: TURNER, C. J. G. Time in Chekhov's Tri Sestry. *Canadian Slavonic Papers*. Vol. 28., mar. 1986, p. 64-79.

ciência do tempo e de sua passagem é tão palpável que é como se ele tivesse se condensado em um objeto sólido no centro da sala ou do jardim. Sua constatação como tema de *As Três Irmãs* é inescapável.⁶

Como se vê, é preciso dar movimento dramático a um tema que se baseia na difícil dialética entre a percepção do fluxo temporal por cada personagem e o horizonte de possibilidades aberto pela província russa em um momento histórico de transição. Daí o fato de que os personagens só fazem refletir sobre a vida esfacelada, sobre o passado idealizado nunca repostado, sobre um futuro utópico que os resgate da vida vazia ou sobre as mudanças que parecem operar nos bastidores de um presente de inação. O resultado é um mosaico de percepções sobre o tempo só aparentemente arranjado de maneira harmônica. Tal aparência se sustenta em grande medida porque a casa senhorial de província se torna o centro nervoso, o ponto de encontro de sujeitos que se sentam lado a lado para o jantar, para jogar cartas e para “filosofar”; mas, mesmo que em um espaço comum, as setas do tempo que habitam o interior de cada um apontam para sentidos diversos. Nenhuma percepção do tempo é secundarizada na trama, ainda que, ao final, sejam todas arrastadas pela dinâmica de um tempo histórico que tende a tornar obsoleta aquela forma de vida.⁷

Esta armação prismática, típica das últimas peças do dramaturgo, é coerente com sua ambição por uma objetividade que não ceda a ideias pré-concebidas ou a construções artificiais de intriga. Daí o perigo de buscarmos uma “filosofia do tempo” em Tchekhov, já que, em suas peças, em especial n’*As Três Irmãs*, a estrutura dramática não favorece a predominância de um único discurso. Toda a peça é baseada em uma dinâmica de afirmação-contraposição que tem efeito inevitavelmente

⁶ “Dentre todas as suas peças, esta é aquela em que vemos mais claramente o trabalho do tempo sobre as vidas humanas.” (tradução minha) Ver: HRISTIĆ, Jovan. *Le Théâtre de Tchekhov*. Lausanne: Archipel Slave/ L’Age D’Homme, 2009.

⁷ NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. *Anton Tchekhov: drama, tempo e crise*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Orientais. São Paulo, 2019, p. 159.

irônico.⁸ Isso significa que a validade do discurso de cada personagem é sempre posta em suspensão – o que não significa, por outro lado, que não haja um enunciado sobre o tempo sugerido na própria tessitura dramática. O caráter problemático do diálogo, a ação indireta e os solilóquios que povoam a trama⁹ sugerem, em seu conjunto, um discurso sobre os sujeitos numa época de crise. As temporalidades habitadas por cada um disputam sua existência no espaço de uma sociabilidade esfacelada. Promovem uma luta sutil, íntima, que, para ganhar forma, põe em xeque não só as convenções do drama, como também a própria ideia de um presente das ações como temporalidade estável.

Um mesmo diálogo, muitos tempos

A imagem do lar aconchegante, recluso, não resiste às primeiras cenas de *As Três Irmãs*. A casa dos Prózorov é rapidamente atravessada por militares que visitam as irmãs daquela respeitada família. Assim como o antigo patriarca, que se mudara de Moscou para aquela cidade de província para servir como militar, os oficiais que frequentam o jardim, a sala e mesmo os aposentos dos Prózorov também estão ali na condição provisória de militares a serviço e têm aquela casa como extensão das suas próprias. Diferentemente do ninho familiar protegido da *Casa de Bonecas*, de Ibsen, a casa de *As Três*

8 Em seu famoso estudo sobre as peças longas de Tchekhov, *Chekhov the dramatist*, David Magarshack (1952) se aproxima de tal discussão a partir da ideia de coro (“chorus”) estabelecendo uma relação entre esse efeito de sobreposição irônica e a estrutura das tragédias clássicas gregas. Aqui, me parece que tal aproximação do coro, apesar de sugestiva, remete a uma dinâmica comunitária e orgânica que é de todo diversa do tipo de subjetividade que prevalece nos dramas tchekhovianos, em que ela se manifesta mais como fratura ou cisão da relação (para consigo e para com os demais sujeitos), do que como unidade.

9 Alguns trabalhos fundamentais sobre a dramaturgia de Anton Pávlovitch Tchekhov já atentaram para estes elementos como característicos de obra. Entre eles: CARNICKE, Sharon Marie. *Checking Out Chekhov – a guide to the plays for actors, directors and readers*. Boston: Academic Study Press, 2013; MAGARSHACK, David. *Chekhov the dramatist*. Londres: John Lehmann, 1952; SUKHIKH, I. N. *Problíemy poétiki A. P. Tchekhova*. Leningrado: Leningradskovo Universiteta, 1987; TCHUDÁKOV, A. P. *Mir Tchekhova: Vozniknoviénié i utverjdénie*. Moscou: Sov. Pissatiel, 1986.

Irmãs não é estritamente conjugal ou familiar, mas aberta, “onde reina uma aparente convivialidade”¹⁰. No entanto, essa convivialidade, que compete à etiqueta de mulheres “bem-educadas” da época e a oficiais de linhagem aristocrática, é apenas condição aparente: não só ofusca um incoercível sentimento de isolamento como também escamoteia o fato de que cada um se encontra imerso em uma sintonia, habitando uma temporalidade diversa da do interlocutor com quem conversa, para quem acena ou sorri:

OLGA: Hoje faz calor, as janelas estão abertas, mas ainda não apareceram os brotos nas bétulas. Faz onze anos que nosso pai recebeu a sua brigada e nós deixamos Moscou, mas eu me recordo perfeitamente. Nesta época, começo de maio, em Moscou já está tudo florido, faz calor, os raios de sol inundam toda a cidade. Passaram-se onze anos, mas me recordo de tudo, tintin por tintin, como se tivéssemos deixado Moscou ontem. Quando acordei hoje de manhã e vi toda essa luz, a primavera, meu coração se encheu de alegria e desejei ardentemente estar em minha cidade natal.

TCHEBUTYKIN: Que nada!

TUZENBACH: Claro, que bobagem!

(Macha, pensativa, a cabeça inclinada sobre o livro, assobia suavemente uma canção.)

OLGA: Não assobie, Macha. Como pode fazer isso? *(Pausa)*. Desde que vou ao liceu todos os dias e à noite dou aulas particulares, tenho constantes dores de cabeça e fico pensando que já estou velha. E de fato, nesses quatro anos de liceu sinto minha juventude e minhas forças escapando-me dia a dia, gota a gota. E anseio cada vez mais e mais...

IRINA: Que mudemos para Moscou! Vendamos a casa, deixemos tudo e partamos para Moscou.

OLGA: O quanto antes!

*(Tchebutykin e Tuzenbach riem).*¹¹

De início, o momento presente serve de gatilho para que Olga rememore sua vida em Moscou e as sensações que se tem por

10 SARRAZAC, Jean-Pierre. “O Íntimo e o cósmico: teatro do eu, teatro do mundo (do naturalismo ao teatro do cotidiano)”. In: *Sobre a Fábula e o Desvio*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, p. 29.

11 TCHÉKHOV, Anton. *As Três Irmãs/ O Jardim das Cerejeiras*. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2006, p. 7-8.

lá naquela época do ano. É como se ela se deslocasse do tempo partilhado com as irmãs e entrasse numa temporalidade nostálgica (“mas me recordo de tudo, tintin por tintin”), que aos poucos se impõe sobre a experiência presente: é à terra natal que deseja retornar. O presente parece não interessar – é aquele outro tempo que deseja viver. De repente, é convocada novamente ao tempo de agora, não só pelos dois homens na sala ao lado, que conversam em outra sintonia, mas pela irmã que assobia. Irrita-a não só a quebra em seu fluxo íntimo, mas também perceber que Macha está sintonizada com uma temporalidade diversa. Onde estaria a irmã? No tempo ficcional do livro que tem em mãos, em alguma memória ou simplesmente naquela temporalidade melancólica, desacelerada, que resiste a uma identificação com o presente o qual ela acredita estar partilhando com Irina?

Após essa interrupção, Olga é transportada da temporalidade nostálgica e trazida para um tempo de agora. Como diria o próprio Tchekhov em carta a Meyerhold de 1899 (durante o período de feitura de *As Três Irmãs*, portanto), “a desarmonia entre o passado e o presente é sentida em primeiro lugar dentro da família”,¹² e Olga a sente na forma do presente vazio, que, comparado às lembranças de Moscou, é dolorosamente inferior. Logo adiante ela desabafa: “tenho constantes dores de cabeça e fico pensando que já estou velha. E de fato, nesses quatro anos de liceu sinto minha juventude e minhas forças escapando-me dia a dia, gota a gota...”. Irina a interrompe, e só aparentemente está sintonizada com a irmã, pois não é capaz de remoer nostalgicamente essa Moscou idealizada. Para ela, Moscou só interessa se apontar para o futuro: “Que mudemos para Moscou! Vendamos a casa, deixemos tudo e partamos para Moscou”. Imediatamente, Olga é arrastada para essa temporalidade projetada, da qual Macha não pode participar, porque está dolorosamente presa ao presente: “Macha nos visitará todos os anos para passar o verão em Moscou”. Macha, alheia tanto à nostalgia de Olga quanto à empolgação futura de Irina, assobia.¹³

12 No original: “разлад между настоящим и прошлым чувствуется прежде всего в семье.”. ТЧЕХОВ, 1974, v.8, p. 274–275

13 Idem, p. 7-8.

Como se vê, partilham o mesmo espaço, falam a mesma língua, mas experimentam temporalidades diversas. Conversam, mas o diálogo pelo qual se criavam vínculos ou se desenvolviam conflitos no drama tradicional, agora é apenas expressão fraturada de tempos apartados. Este presente dramático disfuncional, ocupado por várias temporalidades em silenciosa dispersividade, fez com que muitos intérpretes vissem nas peças de Tchékhov a matriz de toda uma tradição teatral do século XX, que teria em Ionesco e Beckett seus principais expoentes.¹⁴ Para eles, a expressão dessa simultaneidade de temporalidades, que ganha forma nas conversas desencontradas, nas falas ilógicas e cheias de citações descontextualizadas, seriam característica típica do absurdismo no drama.

No entanto, em Tchékhov, os personagens ainda apostam no diálogo, apostam nessa “instituível relação imediata entre si mesmo e o outro; o encontro, sempre catastrófico, com o Outro”.¹⁵ Experimentam temporalidades diversas, mas de algum modo buscam dar sentido à experiência desse tempo de agora. Nesse processo, suas perspectivas se cruzam, seus desejos se encontram, seus problemas se comunicam, para logo após imergirem novamente em turbilhões íntimos que o diálogo convencional – baseado que é na palavra resolva de uma subjetividade íntegra – não pode expressar.¹⁶

Mas ainda que o destino desses personagens naquela propriedade de província pareça trágico, não se pode tomar os desabafos, os balanços de vida e os lampejos utópicos de cada um como última palavra. Tchékhov faz do contrapeso irônico um movimento central nos diálogos da peça. Mais do que a temporalidade habitada por cada um, é o conjunto, como simultaneidade de temporalidades, que interessa – daí a recorrência de intervenções deslocadas, citações literárias descontextualizadas e solilóquios existenciais que nos permitem

14 ESSLIN, Martin. *The Theatre of Absurd*. Nova Iorque: Anchor Books, 1961, p. 67-68; OATES, Smith J. Chekhov and the Theater of Absurd. *Bucknell Review*, 14, n13, p. 44-58, 1966.

15 SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama – escritas dramáticas contemporâneas*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 101.

16 NASCIMENTO, 2019, p. 165.

acessar os mundos abertos pela temporalidade de cada ao mesmo tempo que são relativizados.

Como vimos na cena anterior, um detalhe desestabiliza o fluxo reflexivo de Olga. Ela compartilha com as irmãs lembranças que já são do conhecimento de todas. Irina e Macha sabem que em Moscou nesta época do ano o sol toma conta da cidade e os jardins estão floridos. Sua rememoração tem o frescor das memórias doces: “mas eu me recordo perfeitamente”. Os elementos que emergem agora – “toda essa luz, a primavera” – não são um chamado para o presente naquela casa, naquela cidade, mas um chamado para outro lugar, para um paraíso do passado. A lembrança não volta para compor uma nova vida no presente, mas para chamar de novo para outro espaço-tempo: “desejei ardentemente estar em minha cidade natal”. Neste momento, ela é interrompida por Tchebutykin e Tuzenbach. E tal interrupção é mais da consciência do espectador que da própria Olga, já que os dois militares estão em outro cômodo e falam entre si sobre outro assunto. Toda a conversa dos dois poderia ser feita em voz alta, como um ruído constante e simultâneo a cortar o que diz a personagem Olga, no primeiro plano. No entanto, Tchékhov deu destaque a apenas este trecho da conversa dos dois, que irrompe na sala onde estão as irmãs: “TCHEBUTYKIN: Que nada! / TUZENBACH: Claro, que bobagem!”¹⁷

Se para Olga esta manifestação poderia soar apenas como inconveniência de convidados que falam alto, para o espectador é inevitável que ela opere como uma justaposição de efeito irônico. É como se toda a alegria de Olga ao reviver a Moscou do passado viesse contraposta na dinâmica da estrutura dramática, o que sugere que aquelas reflexões podem ser pura bobagem, nostalgia romântica ou mesmo mais uma ideia vã entre outras. Ao mesmo tempo, tal recurso funciona como antecipação do que ocorrerá no final da peça. Quando o então barão Tuzenbach diz “Claro, que bobagem”, utiliza-se da palavra russa *vzdor*, que significa bobagem, absurdo, *nonsense*. Tal palavra, repetida mais uma vez adiante, tem eco inevitável nos

17 TCHÉKHOV, 2006, p. 7-8

3º e 4º atos, nos quais paulatinamente ganhamos consciência do fato de que as irmãs não irão a Moscou.

Tal recurso também estimula um inevitável efeito de distanciamento e convida o espectador a não tomar os desabafos dos personagens como última palavra. Esse sistema de contrapeso que opera na forma dramática de *As Três Irmãs* é o que permite perceber que, diante do sofrimento de Olga – e, por extensão, dos demais personagens –, o mais importante não é saber se a experiência do presente é ruim em comparação à experiência na outrora feliz Moscou, mas sim saber por que tal lamento ainda é repetido, em forma nostálgica, ao longo de todo o drama. Em suma, que papel cumpriria a imersão insistente nessa temporalidade?

Parece-nos assim que, mais que possibilidade ou porta para uma temporalidade nova, Moscou é um anteparo para a ação e para uma real experiência no presente. Ao final da peça ninguém retorna à capital, pelo contrário: os militares vão para alguma região distante e as irmãs paulatinamente tornam-se mais enredadas no tempo morto que tanto as sufoca. Logo no 1º ato e em meio a extasiada conversa com o recém-chegado tenente-coronel Verchínin, Irina afirma: “Esperamos estar lá já no outono. É a nossa cidade natal. Nascemos lá. Na antiga Rua Basmánnaia... (*Ambas riem de alegria*)”.¹⁸ No entanto, no 2º ato, dois anos depois, ninguém partiu; e no 3º ato, com um ano de distância do anterior, em meio ao cansaço de uma noite em claro e após um arroubo de consciência sobre o que se tornou a vida do irmão outrora promissor, Irina chora: “Onde tudo foi parar? Onde foi parar? Onde? Meu Deus, meu Deus! Esqueci tudo, tudo! [...] 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”.¹⁹ Ao final desse mesmo ato, ela implora à irmã mais velha: “Suplico-lhe que viajemos. Nada no mundo se iguala a Moscou! Vamos para lá, Olga! Vamos para lá!”.²⁰

18 Idem, p. 13.

19 Idem, p. 48.

20 Idem, p. 51.

Idealização do passado, a cidade representava para os Prózov a perfeição.²¹ Moscou era naquele período uma espécie de “Meca da *intelligentsia*” russa, de modo que um moscovita da aristocracia facilmente sofreria com o cotidiano da vida na província.²² Lá, as habilidades linguísticas de Andrei e das irmãs, bem como o talento musical de Macha, poderiam ser exercitadas e todos encontrariam terreno para o cultivo das artes e de conversas elevadas. Mas naquela cidade provinciana, todas essas habilidades lhes pareciam inúteis e supérfluas. Esse cronotopo da província russa se resume na impressão do mesmo Andrei, que só vê ali repetição vazia: “apenas comer, beber, dormir”²³ e “morrer”, ao mesmo tempo em que sugere, nas palavras do crítico russo Mikhail Epstein, um lugar alienado “de si mesmo”, que projeta a existência de um centro fora de si, transferido para outro espaço e outro tempo – daí o fato de que insistentemente se lamenta uma vida outra, longe dali.²⁴

Desse modo, se por um lado podemos perceber a partir desta condição espaço-temporal a sensação de deslocamento vivida pelos personagens (é lá em Moscou que se viveria uma temporalidade verdadeira, um presente cheio de sentido), por outro, pouco se sabe sobre o que havia de tão especial neste passado e que experiências seriam essas que a vida na província nunca alcança. Resta suspeitar se o caráter inalcançável de tal temporalidade não advém, como a própria ironia dramática sugere, de uma idealização nostálgica. No 1º ato, Verchínin é saudado entusiasticamente pelas irmãs justamente por vir de Moscou. Ele é logo instado a dizer sobre a cidade, sobre a rua onde mora e sobre como estão as coisas por lá. No entanto, é o primeiro a contestar verbalmente a idealização de Olga, mostrando-lhe que a vida naquela cidade de província não perde em nada para a vida na capital:

21 McVAY, Gordon. *Chekhov's Three Sisters*. Bristol: Bristol Classical Press, 1995, p. 45.

22 BRUFORD, Walter Horace. *Chekhov and his Russia: a sociological study*. Hamden: Archon Books, 1957, p. 22-27.

23 TCHÉKHOV, 2006, p. 59-60.

24 EPSTEIN, Mikhail. “Provintsia”. In: *Bog dietalei: Narodnaia duchá i tchastnaia jizn v Rossii na iskhodie imperii* (Esseístika 1977-1988). Moscou: Iz. R. Ielínina, 1998, p. 29-31.

VERCHININ: Durante algum tempo morei na Rua Niemetzkaia [em Moscou]. Da Rua Niemetzkaia costumava ir para o Quartel Vermelho. No caminho há uma ponte sombria, e sob ela se ouve o murmúrio das águas. Quem passar por lá sozinho se sentirá tomado de tristeza. (Pausa) Mas que rio lindo, que rio magnífico, tem aqui! Que rio magnífico!

OLGA: Sim, porém é gelado. Aqui faz frio e tem muito mosquito.

VERCHININ: Não é bem assim. O clima daqui é o bom e saudável clima eslavo. Bosques, rio... e também bétulas. De todas as árvores a que mais gosto é a querida e recatada bétula. Viver aqui é uma verdadeira felicidade... [...] ²⁵

Ao final, a própria repetição de Moscou como um *motivo* se torna problemática. Se no 1º ato Olga e Irina clamam por Moscou, “Para Moscou!” (v *Moskvu!*), porque o presente ainda é palco de possibilidades, no 3º ato, quando ele já ganhou a forma evidente do tédio e da repetição sem sentido, o próprio discurso se esvazia. É neste ato – quando a cidade sugestivamente pega fogo e, por extensão, suas próprias vidas – que se reafirma a ironia da busca vã por aquele tempo outro em Moscou: Irina aceitou o conselho da irmã mais velha de se casar, mesmo que a contragosto, com o barão Tuzenbach. Isso significava sacramentar sua vida na província, com um homem velho e sem brilho – sacramentar sua resignação face ao presente como temporalidade morta e à província como repetição vazia. Neste momento, Moscou torna-se a repetição grotesca pela linguagem, a qual está longe de operar como impulso de libertação e impossibilidade de conversão do presente em experiência significativa. Tal qual o paciente que na compulsão à repetição não encara a própria doença como um adversário digno (e, portanto, não se reconcilia com uma temporalidade que reprime),²⁶ Irina é incapaz de enfrentar as cadeias que tornam sua vida um cotidiano vazio. Nesse sentido, ir ou não a Moscou parece ser uma questão menor, pois é difícil imaginar

25 TCHÉKHOV, 2006, p. 14.

26 FREUD, S. “Recordar, Repetir e Elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II) (1914)”. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume XII: O Caso Schreber, Artigos sobre Técnica e outros Trabalhos (1913-1914)*. Rio de Janeiro: Imago, 2016, p. 91-94.

que fariam de sua vida por lá algo qualitativamente diferente do que fazem de sua vida na província. Ao fim e ao cabo, como repete insistentemente Tchebutykin ao final da peça: "Tanto faz!".²⁷

Solilóquios, desistências, tempo morto

Diferentemente do drama tradicional, baseado na força do diálogo no presente,²⁸ a ação dramática em *As Três Irmãs* tem sustentação importante nos solilóquios que povoam toda a peça. Olga rememora o passado, Irina repete suas expectativas de trabalho e de futuro, Tuzenbach e Verchínin filosofam constantemente sobre o que virá. São considerações sempre longas e cheias de vigor, mas que, ao mesmo tempo, são pistas movediças. Valem menos pelo que dizem, pois incapazes de avançar sobre os problemas que os impedem de ressignificar o inevitável fluxo cotidiano e se converter em ação. Interessam, na verdade, pelo modo como revelam intimidades revoltas e, por fim, por remeterem a um descompasso entre vontade e ação que cria um presente disjuntivo, feito de temporalidades dispersivas. No 3º ato, após quebrar o relógio da falecida mãe, Tchebutykin dá sinais da indignação que o consome: "Natacha está tendo um pequeno romance com Protopópov e vocês nem veem. Ficam sentados aqui e não veem nada [...] (Sai)".²⁹ No entanto, antes que este explosivo moral possa estourar e gerar algum conflito capaz de colocar a indesejada Natacha de uma vez por todas para fora de casa, Verchínin toma a palavra e muda de assunto. Fala longamente sobre o incêndio, sobre sua esposa e suas filhas. A polêmica é rapidamente sufocada com palavras.

Do mesmo modo, no final deste ato, quando Macha está a sós com as irmãs no quarto e "confessa" amar profundamente

27 TCHÉKHOV, 2006, p. 64-65.

28 SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno* (1880-1950). Trad. Luiz Sérgio Reppa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

29 TCHÉKHOV, Op. Cit., p. 44-45.

te Verchínin, Olga se esconde atrás do biombo e diz não querer ouvir. É como se as palavras da irmã mais nova exigissem dela, irmã mais velha, o conselho decisivo que poderia mudar sua vida e romper com essa temporalidade repetitiva, morta: deixar o casamento falido com Kulyguin e viver o amor com o militar. Com essa fuga, que elas escapam da zona tensa, mas viva, do diálogo real no presente e renunciam à felicidade.³⁰

As palavras, em verdade, são anteparo para o diálogo efetivo. Na contramão do encontro verdadeiro, os personagens tendem ao isolamento e à solidão. Ainda assim, habitam o espaço comum da casa e a imersão na sua própria temporalidade não dá conta de conter a turbulência interior – daí os solilóquios existenciais de Andrei, o irmão mais novo, que assumem dimensão exemplar dessa disjunção na peça. O jovem, que no 1º ato representava para todas as irmãs um futuro promissor, se converte para elas em símbolo do fracasso. Ao final, não só não se torna professor universitário em Moscou como se casa com uma “burguesinha”, passa a trabalhar em uma repartição pública para o amante da esposa e, devido a seu vício no jogo, hipoteca a casa que tinham recebido como herança do falecido pai. Mas tal fracasso não pode ser visto unicamente pela ótica restrita de Olga, Macha e Irina. Afinal, a imagem da grande promessa e a pressão por um futuro de brilhantismo é construída inicialmente mais pelos outros que por ele próprio. No 1º ato Andrei já revela ver nessa aposta familiar um incômodo, pois as irmãs, assim como o pai, projetam sobre ele aquilo que ele próprio não tem certeza se pode ser:

ANDREI: Sim, nosso pai, que Deus o tenha, praticamente nos martirizava com a educação. É ridículo, uma bobagem, mas devo dizer-lhe que depois da morte dele comecei a ganhar peso, e em um ano engordei muitíssimo, como se o meu corpo tivesse se libertado de uma grande pressão. [...] ³¹

Aqui Andrei esclarece indiretamente o sentido da imagem que Olga tinha lhe dado momentos antes. Quando ainda estava no quarto, sozinho, tocando seu violino, Olga já o havia descrito como “garboso, mas engordou muito e isso não lhe

30 SZONDI, 2001, p. 49.

31 TCHÉKHOV, 2006, p. 17.

fica bem”.³² Assim, antecipava indiretamente a luta interna já vivida pelo personagem e que agora ele expressa de maneira direta. Desse modo, o espectador tem um sutil e contraditório quadro apresentado logo de início. Andrei é ao mesmo tempo aquele que concentra todas as expectativas da família, mas também alguém que resiste a elas – daí o peso do passado: “depois da morte dele comecei a ganhar peso [...] como se meu corpo tivesse se libertado”. E não à toa veem sua paixão por Natacha como uma espécie de provocação à família, pois, segundo Macha, ela se veste mal e é, possivelmente, amante de Protopópov. Contudo, as pistas para o entendimento dessa resistência, que emergem em sua gordura ou em seu relacionamento com Natacha, não se dão pelo confronto direto, mas na forma do solilóquio. No 2º ato, quando já se casou com Natacha e se tornou funcionário da repartição, ele tenta desabafar com o surdo Ferapont, em uma das cenas mais contundentes de toda a peça:

FERAPONT: [...] Disseram que o patrão estava ocupado. Bem, se estava ocupado, então estava ocupado. Eu não tenho pressa. (Pensando que Andrei houvesse lhe perguntando algo.) O que disse?

ANDREI: Nada. (Olha o livro) Amanhã é sexta-feira, não temos sessão, mas eu darei um pulo lá, assim mesmo... tenho de resolver algo. Aqui em casa é muito aborrecido. (Pausa.) Vovô querido, como a vida se modifica, como ela nos engana! Hoje, de puro tédio, peguei este livro – são velhas aulas da faculdade – e desatei a rir. Meu Deus, sou secretário do conselho municipal, do conselho onde o chefe é Protopópov. Secretário, e no máximo posso chegar ao cargo de assessor! Ser assessor do conselho local, eu, que todas as noites em meus sonhos era professor da Universidade de Moscou, sábio famoso, orgulho de toda Rússia.

FERAPONT: Quem?... Ouço mal.

ANDREI: Se não ouvisse mal, irmãozinho, eu não conversaria com você. Afinal de contas, tenho de conversar com alguém. Minha esposa não me entende, às minhas irmãs eu temo. [...]³³

32 Idem, p. 8.

33 Idem, p. 25-26.

O primeiro grande balanço pessoal de *As Três Irmãs* é feito por meio de um diálogo que projeta a negação do próprio diálogo: Andrei desabafa com uma pessoa que, na verdade, não o ouve! Não é a completa negação do diálogo porque ainda há o anseio de projetar um outro diante de si; ou seja, Andrei, assim como Macha, Olga e Tchebutykin, não leva sua solidão ou a temporalidade nostálgica às últimas consequências, de modo que fica em um “ponto flutuante entre o mundo e o eu”.³⁴

Aqui, mais uma vez, Tchékhev se utiliza de um recurso parodístico (a paródia é do próprio diálogo e da ideia de que tudo pode se resolver com uma conversa) para tirar de cena qualquer identificação sentimental. Ao mesmo tempo, transforma o próprio tempo em tema, pois a fala do personagem registra a consciência de que ele impõe suas rotinas, ainda que arbitrárias e sem sentido: “Amanhã é sexta-feira, não temos sessão, mas eu darei um pulo lá, assim mesmo...”; do mesmo modo, seu fluxo é implacável, já que os dias seguem cada vez mais vazios de propósito: “Vovô querido, como a vida se modifica, como ela nos engana! Hoje, de puro tédio, peguei este livro [...]”; e, por fim, abre um abismo entre o que foram as expectativas passadas e a experiência atual. O presente passa a ser palco de uma melancólica revivescência da perda: “no máximo posso chegar ao cargo de assessor! Ser assessor do conselho local, eu, que todas as noites em meus sonhos era professor da Universidade de Moscou”.

Mas também o isolamento pressuposto no solilóquio nunca é levado a cabo, porque a casa, mesmo estilhaçada, condiciona uns aos outros à queda coletiva. No último ato, Andrei figura como um autômato, uma sombra que empurra o carrinho de sua filha ilegítima ao fundo da cena, silenciosamente. Quando aparece em primeiro plano, está acompanhado mais uma vez do seu duplo, o surdo Ferapont. Como antes, foge das tarefas trazidas pelo seu subalterno, porque seu trabalho é, como todo o seu tempo presente, uma atividade destituída de sentido. Seu último solilóquio reforça esta condição do melancólico incapaz de viver o agora, porque preso a uma perda nunca re-

34 SZONDI, 2001, p. 49.

posta: “Oh, onde está o passado, quando eu ainda era jovem, alegre e inteligente? Quando pensamentos e sonhos nobres me guiavam e a minha esperança iluminava o presente e o futuro?”³⁵ Na esteira de tal condição melancólica, o mundo exterior parece igualmente destituído de saídas: “esse ambiente vulgar arruína as crianças; a centelha divina se apaga e elas se convertem em cadáveres miseráveis, semelhantes entre si, como foram seus pais. (*A Ferapont, irritado.*) Que diabo você quer?”³⁶ Por fim, quando uma esperança em relação ao futuro surge, uma ideia capaz de desestabilizar o presente ou inverter o sentido do tempo, é logo abortada pela ironia dramática:

ANDREI: O presente é repugnante, mas apesar disso quando penso no futuro tudo se transforma! [...] vejo a mim e a meus filhos nos livrando do ócio [...]

NATACHA: (da janela) Quem está falando tão alto? É você, Andrei? Você vai acordar Sofotchka [...] Se quiser gritar, passe o carrinho para alguém. Ferapont, tome o carrinho do patrão! [...]

ANDREI: (*desconcertado*) Estou falando baixinho.³⁷

Tchékhov mais uma vez opera com o contraponto, mas desta vez para retirar do próprio solilóquio qualquer capacidade de identificação sentimental pelo espectador – não à toa, a pesquisadora Sharon Marie Carnicke afirma que todo o projeto dos dramas longos de Tchékhov está voltado para romper com a tradição sentimental e melodramática.³⁸ A situação perde sua elevação lírica e toda a expectativa de um futuro promissor é logo quebrada pelo presente com o qual Andrei não romperá: seu casamento com Natacha, seu trabalho sem sentido, sua vida sem objetivos concretos e realizáveis. Ao mesmo tempo, a esposa Natacha, única personagem a realmente se mover no presente, se consolida como força identificada à mudança. Tida pelos demais personagens como mesquinha e vulgar, é ela que de algum modo ocupa o espaço, moldando-o a seus interesses. Miniaturiza com seu gesto o *ethos* de uma

35 TCHÉKHOV, 2006, p. 59.

36 Idem, p. 59.

37 Idem, p. 60.

38 CARNICKE, 2013, p. 160-165.

mudança histórica em curso na Rússia: o gentio e a velha ordem que paulatinamente são engolfados pela nova temporalidade da ordem burguesa.³⁹

Por outro lado, mesmo essa personagem não deixa de ser submetida ao contraponto da estrutura dramática. Em sua última aparição em cena, sai falando pelos cotovelos, reclamando por um garfo esquecido no banco. Diante do quadro melancólico da despedida dos militares e do humor arrasado das irmãs, esse pequeno gesto não deixa de soar como típico de alguém insensível e fútil, espécie de contraface do presentismo vazio da crescente pequena-burguesia russa.

Considerações finais

Ao final, se a estrutura dramática parece implacável, expondo o jogo errático de cada personagem e desconstruindo nostalgias e projeções sem repô-las, parece ser na desestabilização desse próprio presente do drama que se manifesta a resistência a um tempo único, de ultimato – o mesmo que arrasta os personagens para um desfecho de fundo trágico. Na aparente distopia dos diálogos e dos solilóquios fraturados – ecos de um tempo de crise dos paradigmas de classe e, em um plano mais amplo, do próprio sujeito moderno – o dramaturgo cria as condições para que cada voz emergja em toda sua integridade, ao mesmo tempo que não permite que alguma delas se imponha como palavra final. Aí talvez resida a complexidade do que se pode chamar ponto de vista tchekhoviano: uma empatia em sentido forte, capaz de absorver todas as nuances das temporalidades nas quais cada personagem submerge, a qual, ao mesmo tempo, se mescla a uma insistente busca pela objetividade, que permite a mirada de conjunto. É como se a forma dramática reconhecesse que não há respostas únicas ou simples, sem deixar de abrigar a possibilidade de que as coisas – mesmo nos tempos mais duros – possam ser de outro modo.

39 NASCIMENTO, 2019, p. 199-200

Referências bibliográficas

- BRUFORD, Walter Horace. *Chekhov and his Russia: a sociological study*. Hamden: Archon Books, 1957.
- CARNICKE, Sharon Marie. *Checking Out Chekhov – a guide to the plays for actors, directors and readers*. Boston: Academic Study Press, 2013.
- CHAKH-AZÍZOVA, Tatiana Konstantinovna. *Tchékhov i zapadno-everopeiskaia drama evo vrémeni*. Moscou: Iz. Naúka, 1966.
- EPSTEIN, Mikhail. "Provintsia". In: *Bog dietalei: Narodnaia duchá i tchastnaia jizn v Rossii na iskhodie imperii (Esseístika 1977-1988)*. Moscou: Iz. R. Ielinina, 1998.
- ESSLIN, Martin. *The Theatre of Absurd*. Nova Iorque: Anchor Books, 1961.
- FREUD, S. "Recordar, Repetir e Elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II) (1914)". *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume XII: O Caso Schreber, Artigos sobre Técnica e outros Trabalhos (1913-1914)*. Rio de Janeiro: Imago, 2016.
- HRISTIĆ, Jovan. *Le Théâtre de Tchekhov*. Lausanne: Archipel Slave/ L'Age D'Homme, 2009.
- MAGARSHACK, David. *Chekhov the dramatist*. Londres: John Lehmann, 1952.
- MARSH, Cynthia. "Realism in the Russian Theatre". In: LEACH, Robert; BOROVSKY, Victor (ed.). *A History of the Russian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- McVAY, Gordon. *Chekhov's Three Sisters*. Bristol: Bristol Classical Press, 1995.
- NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. *Anton Tchékhov: drama, tempo e crise*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Orientais. São Paulo, 2019, p. 159, 278f.
- OATES, Smith J. Chekhov and the Theater of Absurd. *Bucknell Review*, 14, n13, p. 44-58, 1966.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. "O Íntimo e o cósmico: teatro do eu,

- teatro do mundo (do naturalismo ao teatro do cotidiano)". In: *Sobre a Fábula e o Desvio*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama – escritas dramáticas contemporâneas*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SUKHIKH, Igor Nikoláievitch. *Problémy poétiki A. P. Tchékho-va*. Leningrado: Leningradskovo Universiteta, 1987.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Reppa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TCHÉKHOV, Anton. *As Três Irmãs/ O Jardim das Cerejeiras*. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2006.
- TCHÉKHOV, Anton. *Polnoie Sobranie Sotchineni i Pisseem v Tridtsati Tomakh*. Moscou: Nauka, 1974.
- TCHUDÁKOV, A. P. *Mir Tchékho-va: Vozniknoviénié i utverjdé-nie*. Moscou: Sov. Pissatiel, 1986.
- TURNER, C. J. G. Time in Chekhov's Tri Sestry. *Canadian Slavonic Papers*. Vol. 28., p. 64-79, mar. 1986. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40868543>. Acesso em: 20 jan. 2022.

Recebido em: 15/02/2022

Aceito em: 04/04/2022