

## O SONHO INTERROMPIDO: “A GAIVOTA”, DE ANTON TCHEKHOV

ADRIANA AUGUSTA LOPES DE ARAÚJO LIMA <sup>1</sup>, IOLANDA MENDES DE OLIVEIRA <sup>2</sup>, MARÚCIA LUNA NERI BENEVIDES <sup>3</sup> E RUBIA REJANE LINS CARNEIRO MALZAC <sup>4</sup>

### RESUMO

No presente artigo, baseado na peça *A Gaivota*, de Anton Tchekhov, analisaremos o funcionamento narcisista da personagem principal da obra, Irina, extensivo aos seus relacionamentos afetivos mais próximos. Toma-se como referência os conceitos de Freud, Klein, Bion e Green, tais como: narcisismo, angústia de separação, mãe morta, pulsão de vida e de morte. Embora o autor tivesse descrito a peça uma “comédia de quatro atos”, não tinha caráter cômico, mas sim o usual estilo do escritor na descrição de acontecimentos trágicos em meio às banalidades da vida cotidiana. A peça descreve a história de um jovem que vivencia conflitos edípicos não elaborados, mostrando suas dores psíquicas em cenas fragmentadas refletidas no palco. Por meio do teatro, a obra apresenta o cenário de uma sociedade burguesa narcísica a mercê de um profundo tecido social, ético e moral esgarçado no trato fino das relações afetivas.

Palavras-chave: Narcisismo. Constituição psíquica. Édipo negativo. Sonho.

### ABSTRACT

In the present article based on the play *The Seagull* by Anton Tchekhov, we will try to understand the narcissistic functioning of the main character of the work, Irina with her closest affective relationships. Taking as reference the concepts of Freud, Klein, Bion and Green, such as: Narcissism, drive of life and death, anguish of separation, dead mother. Although the author considered it a comedy, literary criticism treated the play as a tragic drama. The play describes the story of a young man who experiences undeveloped Oedipal conflicts and showing his psychic pain in fragmented scenes reflected on the stage. Through the theatrical staging, the work presents the scenario of a narcissistic bourgeois society at the mercy of a deep social, ethical and moral fabric strained in the fine treatment of affective relationships.

Keywords: Psychic constitution. Negative Oedipus. Dream.

1 Médica. Psicanalista em formação pela Sociedade Psicanalítica de Fortaleza - SPFOR.

2 Psicóloga. Psicanalista em formação pela Sociedade Psicanalítica de Fortaleza - SPFOR. Especialista em Psicoterapia Psicanalítica pela Escola de Psicoterapia Psicanalítica de Fortaleza.

3 Médica. Psicanalista. Membro efetivo da Sociedade Psicanalítica de Fortaleza - SPFOR. Membro da International Psychoanalytical Association - IPA. Especialista em Psicoterapia Psicanalítica pela Escola de Psicoterapia Psicanalítica de Fortaleza.

4 Psicóloga. Psicanalista em formação pela Sociedade Psicanalítica de Fortaleza - SPFOR. Especialista em Psicoterapia Psicanalítica pela Escola de Psicoterapia Psicanalítica de Fortaleza.

## INTRODUÇÃO

*A Gaivota*, peça do dramaturgo e escritor russo Anton Tchekhov, apresenta-nos personagens intrigantes, intensos, sedutores e com expressa soberba individual. Examinaremos os entrelaces das relações afetivas da personagem Irina com seu filho, Konstantin, e os derivados das relações entrecruzadas com Nina e Boris.

Dessa maneira, utilizaremos a teoria psicanalítica para pensar o não pensado, o não dito, em sua narrativa durante a peça, buscando compreender os caminhos escolhidos pelo autor para seus personagens: a constituição psíquica de Konstantin, o narcisismo exuberante de Irina, o Édipo múltiplo de Nina, Boris e Konstantin, o sonho interrompido de um projeto de vida.

Anton Tchekhov (1860-1904), médico, escritor e dramaturgo russo escreve a peça *A Gaivota* em 1895. A primeira encenação, em 1896, foi mal recebida por público e críticos, que a veem com caráter decadentista. Após uma nova e bem-sucedida encenação realizada por K. Stanislavski e N. Dantchenko no palco do Teatro de Arte de Moscou, a peça foi consagrada, inaugurando uma nova dramaturgia para o século XX. Tchekhov mergulha na vida cotidiana, que por trás de suas banalidades e trivialidades há um mundo de conflitos trágicos, mostrando, no palco, o drama da própria vida como ela é na realidade. Diz o autor referindo-se a *A Gaivota*: “A despeito de todas as regras da arte dramática, eu a comecei forte e acabei pianíssimo”.

## REPERCUSSÕES DO FUNCIONAMENTO NARCISISTA

Personagem da mitologia greco-latina, Narciso era um jovem belo e orgulhoso cuja beleza era admirada por todos. Nascido do estupro da ninfa Liríope pelo deus-río Cefiso, Narciso se apaixona por outra ninfa, Eco, que é incapaz de exprimir seu amor, pois, castigada por Hera, só repete a última sílaba das palavras que ouve. Assim, ela quer tocá-lo, o que ele não suporta, e ela morre. Com a morte de Eco, Narciso julga-se indigno de amar e ser amado, sem saber que a deusa Nêmesis, protetora de Eco, decidiu vingar a ninfa precipitando o amante culpado na contemplação mortífera de seu ser. Um dia, Narciso vê pela primeira vez sua

imagem refletida na água de uma fonte onde fora matar a sede. Extasiado com sua excepcional beleza, ali ele permanece admirando-se e torna-se, ao mesmo tempo, seu próprio amante e seu único objeto de amor. Assim, ele definha e se suicida (Roudinesco, 1989).

No narcisismo patológico, a escolha do objeto recai sobre si mesmo, o que leva à projeção, no outro, de características que são próprias da personalidade do narcisista, buscando, nesse outro, pontos que coincidam com seu modo de ser. Isso resulta na possibilidade de amar esse outro como queria ter sido amado por seus objetos. Desse modo, o outro passa a ser uma extensão do seio que representa a mãe. A libido fica represada no próprio ego, o que leva a diversos distúrbios psíquicos. A pessoa com características narcísicas é percebida como um suposto adorador de si mesmo, apresentando elevada autoestima e idealização de si mesma (Roudinesco, 1999).

Em geral, quando se fala sobre narcisismo, vêm em nossa mente aspectos como perfeição, vaidade, arrogância, superioridade, egoísmo e vários outros. É fato que tanto o narcisismo quanto o investimento objetal são fundamentais para o desenvolvimento do sujeito, uma vez que é o investimento narcísico feito pela mãe que pode gerar na criança o sentimento de ser objeto de amor de alguém, portanto, a base do que conhecemos por autoestima. Isso é claro, quando ocorre um investimento normal, saudável.

O investimento narcísico propiciará um desenvolvimento adequado e fundamental para que a pessoa sinta que tem valor, que aceite ser reconhecida e que possa valorizar suas conquistas e realizações, ao mesmo tempo em que divide e reconhece o papel das outras pessoas em seu sucesso.

Em 1914, Freud refere o narcisismo primário como resultado da saída da libido do estado de autoerotismo e sua deflexão para o ego, antes de seu direcionamento para o objeto. Então, ele seria um estágio intermediário entre o autoerotismo e o amor objetal, correspondendo a uma mudança de direção da libido, essa deixando de se dirigir ao ego para se dirigir ao objeto. Quando o sujeito toma a si mesmo

como objeto sexual, excluindo da relação amorosa toda forma de alteridade, configura-se o narcisismo secundário.

Para o desenvolvimento de um ego minimamente saudável, é primordial que o casal parental seja capaz de investir na criança que gerou certo *quantum* de investimento afetivo. Quanto maior a negligência nesse aspecto, maior a falha egoica, e a criança não desenvolve uma boa autoestima e amor-próprio, podendo ficar dependente da aceitação do entorno no próprio processo de se sentir aceita e amada. Konstantin, no 1º ato, ao falar da mãe, diz: “*Ah! Só se pode elogiar a ela e a mais ninguém, só se pode escrever sobre ela e aclamá-la e se entusiasmar com sua extraordinária interpretação [...]*” (Tchekhov, 2004, p. 13).

Quando o objeto externo (a mãe) se revela excessivamente traumático ou se ausenta demasiadamente, a capacidade de representar esse objeto internamente será prejudicada, perdida regressivamente, ou não será desenvolvida. Assim, a ausência ou fragilidade da representação do objeto interno torna intolerável a falta dele no mundo externo.

“Bem me quer, mal me quer, bem me quer, mal me quer, bem me quer, mal me quer. Está vendo? Minha mãe não me ama! Ela quer viver, amar, vestir blusas de cores vistosas... e o tempo todo a faço lembrar que não é mais jovem!” (Tchekhov, 2004, p. 14).

Em *A Gaivota*, temos um exemplo forte de uma mãe narcisista (Irina), uma verdadeira muralha narcísica, a mãe de Konstantin. Extremamente vaidosa e preocupada consigo mesma, sentindo-se o centro das atenções, incapaz de se sensibilizar com a fragilidade do filho, apenas ocupada em satisfazer seus próprios desejos superficiais, Irina só ama o teatro e a si mesma. O amor ao teatro representa o espelho do amor a si mesma e fica impossibilitada de perceber a imensa crise na qual o filho encontra-se mergulhado, desesperado e desamparado. Konstantin é escritor e namora Nina, uma jovem aspirante a atriz, filha de um rico proprietário de terras cuja mãe, falecida, não lhe deixou herança, transferindo-a ao pai, que já contraíra segundas núpcias. Nina, já no 1º ato, sentada na grande pedra, aspira a ser Irina. Além disso, deserddada pelo pai, encontra em Boris – o namorado de

Irina e escritor famoso – um substituto paterno e realiza conquistando o Édipo infantil. Konstantin, angustiado e melancólico por não conseguir ter o amor de Nina, por nunca ter sentido um afeto verdadeiro por parte de sua mãe e por não ser um autor reconhecido como Boris, acaba com a própria vida.

### A CONSTITUIÇÃO PSÍQUICA NA RELAÇÃO DA DUPLA MÃE-BEBÊ

Irina e Konstantin, mãe e filho, representam uma dupla afetivamente fria, distante, conflitiva e difusa. Konstantin, profundamente esvaziado de investimento materno e da convivência paterna, vive a buscar um lugar na psique da mãe enquanto objeto amado e reluzente. O filho mora em uma propriedade rural do tio aposentado a despeito de constante pedido de ir morar com a mãe, que vive em Moscou. Ao pai, uma vez apenas citado de forma depreciativa, Konstantin se refere como um pequeno-burguês de Kiev. Por outro lado, a mãe capturada por um funcionamento narcisista, não consegue renunciar ao brilho do estrelato e transmitir ao filho créditos afetivos para que ele possa assumir e se apropriar de seu próprio talento.

Examinaremos essa dinâmica afetiva a partir da compreensão teórica em Melanie Klein e Bion. Klein refere que, ao nascer, o bebê experimenta angústias provenientes de fontes internas (pulsão de morte) e fontes externas (separação pelo trauma do nascimento e necessidades corporais). A fonte dessas angústias deriva da existência da pulsão de morte, que dá origem à angústia persecutória.

As primeiras experiências de alimentação, gratificação e frustração iniciam uma relação de objeto primária com o seio, que representa a mãe. Inicialmente, a relação de objeto é parcial, com impulsos de natureza oral-libidinosos e oral-agressivos dirigidos ao seio. Se o seio é gratificador e amado, é sentido como bom. Por outro lado, se é frustrador e odiado, é sentido como mau. Tanto a pulsão de vida (libido) quanto a pulsão de morte (agressividade) são expressas por fantasias inconscientes.

Em 1946, Klein fala sobre a posição esquizoparanóide, que tem como angústia predominante o medo de ser aniquilado ou devorado, e a preocupação maior

é com a preservação do ego. Na sua visão, toda criança passa por uma psicose infantil, etapa normal, determinada pela presença de mecanismos e ansiedades extremas desta posição. Os principais mecanismos dessa posição são: cisão, em que sentimentos de amor e ódio em relação ao mesmo objeto precisam ser separados um do outro para proteger e preservar o objeto bom, do qual depende a sobrevivência do *self*; a projeção e a introjeção, que são os meios de crescimento do ego responsáveis pela constituição do psiquismo com objetos internos e externos, pois regulam o prazer e o desprazer.

A introjeção de um objeto bom é usada pelo ego como uma defesa contra a ansiedade; a idealização, a criação de um objeto amado e admirado contendo as partes boas do *self* para combater o perigo extremo dos objetos persecutórios. Entretanto, o excesso de idealização e de gratificação ilimitada anula a percepção de tudo que promove desprazer, acionando um outro mecanismo, a negação da realidade interna e externa.

A identificação projetiva deriva de impulsos anais e uretrais e envolve a fantasia de expulsar tudo o que for considerado mau para dentro da mãe. Esses excrementos e essas partes más do *self* são usados para danificar, controlar e tomar posse do objeto. Isso produz um sentimento de indiferenciação entre o bebê e a mãe. A mãe passa a ser a representante do “eu mau”, e o ódio que a criança sente contra partes do seu eu, é agora dirigido contra a mãe – não são apenas as partes más, que são expelidas e projetadas, mas também as partes amorosas do eu.

Entre Konstantin e Irina predominam relações de natureza esquizoparanoide, narcísica. A cisão e a identificação projetiva maciça usadas pelo filho em relação à mãe criaram um objeto idealizado e ele ficou extremamente denegrado, dificultando o processo de assimilação dos objetos internos no ego, que passou a ser considerado sem valor e autodepreciativo.

“Não tenho nenhum talento, nenhum centavo no bolso e, segundo minha carteira de identidade, não passo de um pequeno-burguês de Kiev. Também o meu pai foi um pequeno-burguês de Kiev...” (Tchekhov, 2004, p. 15).

Na peça teatral, observamos as várias atuações de Konstantin que simbolizam a indiferenciação entre o *self* e o objeto. Fusionado com a mãe, não pôde construir um mundo próprio e desenvolver uma estrutura de ego forte o suficiente para renunciar aos pais e seguir a sua própria vida. “Uma parte vital do ego tendo sido transferida para outras pessoas gera um sentimento agudo de dependência, desamparo e de que não é possível sustentar-se sozinho. A solidão é então vivida como desesperadora” (Figueiredo, 2004, p.121).

No segundo semestre, o bebê vive a posição depressiva. Surgem sentimentos ambivalentes de amor e ódio simultâneos em relação ao objeto. Sente medo de ter danificado e perder o objeto bom e amado, levando-o a reparar pela via do amor. Coincide com a época do desmame, e o bebê, que antes vivia uma relação de objeto parcial (a mãe não possuía autonomia e seria uma parte ou prolongamento do bebê), agora vive uma relação de objeto total. Tal mudança deixa o ego em uma nova posição: identificar-se com o seu objeto e reconhecer a mãe como alguém que tem desejo próprio.

“Quando eu for embora, você não vai fazer clique-clique outra vez, não é?”, diz Irina no 3º ato, ao que o filho replica: “Não, mamãe. Foi um minuto de desespero e loucura, não consegui me dominar. Isso não se repetirá mais” (Tchekhov, 2004, p. 69).

A vivência de luto com a perda do seio da mãe arrasta tudo o que este representa: amor, segurança e bondade. O bebê sente ter perdido tudo isso devido às suas incontroláveis fantasias e impulsos destrutivos e vorazes contra o seio da mãe. Para que ocorra separação, a falta de objeto, o ego estruturado cria um símbolo. A negação da separação forma a equação simbólica (símbolo e simbolizado representam a mesma coisa). O modo como vai ocorrer o desmame tem uma grande importância na posição depressiva. Macha, filha do administrador da fazenda, tem um amor não correspondido por Konstantin, mas casar-se-á com o professor Miedviediêenko que a ama, repetindo a história de sua mãe, casada sem amor com seu pai, mas que ama o médico Dorn. Macha, no desfecho no quarto ato, num prenúncio de tornar-se uma nova Irina, desfere a profecia:

'Vamos para casa, Macha?' (Miedviediênko)  
 'Vou passar a noite aqui' (Macha)  
 'Macha vamos embora, nosso bebê deve estar com fome' (Miedviediênko)  
 'Bobagem. Matriona vai amamentá-lo' (Macha)  
 'Dá até pena. Já é a terceira noite que ele fica longe da mãe' (Miedviediênko)  
 'Você é um estorvo... só fala do bebê e ir para casa, do bebê e de ir para casa... não se ouve outra coisa de sua boca.' (Macha)  
 'Vamos para casa, Macha!' (Miedviediênko)  
 'Vá você sozinho' (Macha).

(Tchekhov, 2004, p. 83).

Klein (1957) percebe que o bebê, a mãe e sua ausência representam uma triangulação edipiana precoce. Se para o bebê representa a perda de algo de muito valor e que jamais poderá ser recuperado, pode perder a vontade de viver e instalar a sensação de que nada mais tem valor e que tudo deve ser depreciado, tornando-se o melancólico. Por outro lado, se a união entre os pais propiciar a criação de objetos internos vivos, o luto pode seguir o seu caminho natural. Todo prazer sentido junto aos pais é uma garantia de que o objeto interno não está ferido e nem se transformou em vingador.

O que deve ser introjetado como bom objeto é uma dupla parental unida e fecunda, que permite um contato íntimo e feliz com a criança (Figueiredo, 2004). Se houver dificuldades na posição esquizoparanóide e o bebê não puder progredir pelo medo persecutório e mecanismos esquizoides excessivamente fortes, o ego não será capaz de elaborar as ansiedades depressivas e dificultará a reparação ao objeto.

Essa situação irá forçar o ego do bebê a regredir à posição esquizoparanóide, reforçando os medos persecutórios. A posição esquizoparanóide de Konstantin parece não ter sido satisfatoriamente resolvida. Com dificuldades em integrar os objetos (seio bom e seio mau) internos e externos, ele retornou à posição esquizoparanóide e fez uma reparação triunfante ao objeto para negar a sua dependência e aniquilar os perseguidores. Konstantin projeta em Boris uma grande porção de hostilidade inconsciente dirigida a seu pai e com ele rivaliza e expressa seus impulsos suicidas: "Primeiro tentou se matar e, agora, pelo que dizem, vai me desafiar para um duelo" (Boris Trigórin sobre Konstantin em Tchekhov, 2004, p. 62).

Konstantin, ressentido, pega a espingarda e atira na gaivota, levando o animal morto na mão, depositando-o aos pés de Nina, revelando ter cometido um ato desprezível. Matar a gaivota é simbolicamente matar Nina e Irina. Konstantin não tardará em fazer o mesmo com sua própria vida. Ele sente o desinvestimento amoroso da mãe e o de Nina, após o insucesso da sua peça teatral, e o investimento dela (Nina) no escritor famoso Boris, namorado da sua mãe, Irina. “Hoje, cometi a infâmia de matar essa gaivota. Eu a deponho a seus pés. ... Em breve, desse mesmo modo, eu vou me matar”. (Tchekhov, 2004, p. 48)

Klein ressalta que se a relação com a mãe for perturbada pela inveja e a fruição do seio bom é pequena as fantasias de ciúme se instalam pela suposição de que parte do prazer que a mãe poderia oferecer foi entregue a outra pessoa. Essa fantasia ligada à inveja, ciúme e complexo de Édipo precoce tem a forma do terceiro que fica excluído. A criança imagina que a mãe ausente gratifica o pai e forma com ele uma aliança de poder combinado. Sendo a criança excluída, sente o abandono e o desamparo.

Boris era a representação do que Konstantin gostaria de ser: amado pelas duas mulheres que só valorizavam figuras de poder e destaque nas artes. Não teve força de ego suficiente para sustentar o amor da Nina e pensar a vida de uma outra forma. A mãe, expressão máxima do narcisismo, e Nina, cuja vida particular foi um redundante fracasso, foi para Moscou, tornou-se amante de Boris, teve um filho dele que morreu, foi abandonada e tornou-se uma atriz sem talento.

Konstantin revive a triangulação de forma decisiva quando Nina o visita no derradeiro ato. Nina configurou-se no objeto concreto, o substituto da mãe idealizada. Quando ela o abandona definitivamente, Konstantin suplica: “*Estou sozinho, nenhum afeto me conforta, estou frio, como num subterrâneo, e tudo o que escrevo é seco, duro, sombrio. Fique aqui, Nina, eu imploro, ou então permita que eu vá com você! Por quê? Pelo amor de Deus, Nina...*” (Tchekhov, 2004, p. 105)

E ela responde: “Meus cavalos estão à minha espera. Não me acompanhe. Irei sozinho” (Tchekhov, 2004, p. 106).

Posteriormente, Nina ainda reitera seu amor por Boris, malgrado infortúnio que este lhe proporcionara, dizendo: “Eu o amo, amo apaixonadamente, amo até o desespero”. A que Konstantin retruca: ‘Você encontrou seu caminho, sabe para onde ir, enquanto eu continuo mergulhado no caos dos devaneios e das visões, sem saber para que e para quem isso serve Eu não acredito e não sei qual a minha vocação’”(Tchekhov, 2004, p. 107).

E as últimas palavras murmurantes de Konstantin foram um sinal de preocupação com sua mãe, para que não visse Nina saindo após a visita furtiva, “senão a mãe ficaria transtornada”. Após isso, em silêncio, rasgou todos os seus manuscritos. E se matou.

Ele invejou os atributos do Boris pela fantasia de que este o privou do amor da mãe e da Nina. Desinvestido afetivamente e financeiramente pela mãe, não conseguiu acreditar em si mesmo para sair da dificuldade e olhar para a vida e para o futuro, ficando paralisado e totalmente dependente da mãe.

As defesas primitivas – onipotência, cisão, negação e idealização – são reforçadas pela inveja. Há duas maneiras de defender-se da inveja: pela depreciação extrema ou pela exaltação do objeto. Um objeto mau e um objeto bom que não integram as formas mais relativizadas de amor e ódio. Toda forma idealizada de qualidades extremas de bom e mau dificulta a integração dos afetos. A depreciação extrema do objeto pela defesa contra a inveja se estende ao objeto idealizado, que não mais terá importância; desvalorizado não será mais invejado. (Figueiredo, 2004).

Nos casos de depressão e melancolia, esse tipo de desvalorização do objeto e do mundo externo se alterna com a depreciação de si mesmo. O melancólico não pode reparar, pois não consegue simbolizar o objeto perdido, destrói e se destrói junto. Tudo fica sem valor e sem importância; sair disso parece algo que não vale a pena. As defesas ficam contaminadas pela dinâmica da pulsão de morte e, para combater a inveja, expressam ausência de desejo, desvitalização, falta de entusiasmo, interesse e paixão.

Tanto na tentativa de suicídio quanto no ato suicida propriamente dito Konstantin estava cheio de mágoas e ressentimentos do objeto primário (mãe). Fez um ataque

de triunfo sádico-oral com o rifle e destruiu todos os perseguidores internos, odiados ao longo da sua vida.

Bion (1962), pós-kleiniano, construiu a teoria continente-contido considerando a importância da relação mãe-bebê na constituição do psiquismo. Para Bion (1962), se o bebê e a mãe se ajustarem mutuamente, a identificação projetiva como uma fantasia onipotente exercerá papel destacado nesse manejo, funcionando de forma realista. Nessa forma, a identificação projetiva tem a função de despertar na mãe a sua *rêverie*, ou seja, sua capacidade em responder a um modo arcaico de comunicação do bebê.

A função-alfa materna converte os dados sensoriais (elementos beta) em elementos alfa, propiciando à psique do bebê material para os pensamentos oníricos e, assim, ele (re)introjeta não apenas o temor suportável, mas também um objeto-mãe com capacidade de ser compreensivo e continente.

Para Bion (1962), quando a função-alfa sai errada ou fracassa, outro tipo de conteúdo mental é gerado: os elementos-beta. Estes situam-se na fronteira entre o mental e o físico e podem sair da mente através de três vias: a somática ou hipocondríaca (para dentro do corpo), a perceptiva (alucinações perceptivas) e na esfera da ação.

Houve dificuldades na dupla Irina e Konstantin. A mãe, devido a um forte narcisismo, não pôde exercer a *rêverie* e propiciar ao filho o desenvolvimento da sua própria capacidade de autocontenção e sentido em sua vida. Ele ficou impedido de tornar-se um homem com força suficiente para discordar e fazer um movimento favorável a si mesmo e seu futuro promissor, preferindo o isolamento afetivo.

## COMPREENSÃO DO COMPLEXO DE ÉDIPLO NEGATIVO E SEUS MÚLTIPLOS EFEITOS

Na peça *A Gaivota*, Tchekhov nos apresenta a um circuito de amores e paixões cruzadas em uma rede familiar no qual Freud, seu contemporâneo, já estudava o complexo de Édipo como estrutura universal do psiquismo. Na peça de teatro,

temos Konstantin, que amava Nina, que amava Boris, que amava Irina, que amava a si mesma. Nessa trama triangular, a Nina, que aparentemente amava Konstantin, se decepciona ao vê-lo transtornado, segurando uma gaivota em sua mão, que acabara de matar. Nesse instante, Nina redireciona seu investimento libidinal ao escritor famoso, o namorado de Irina. Boris, autor de novelas e peças de teatro com grande imaginação para escrita, apresentava uma personalidade infantil, frágil e vulnerável à manipulação. Irina com seu poder sedutor o encanta cegamente e joga com habilidades a serviço de seus caprichos narcísicos.

“E é sempre assim, sempre. Nunca dou sossego a mim mesmo e tenho a sensação de que, para fabricar o mel que entrego, num vazio, a pessoas que nem mesmo sei quem são, eu retiro o pólen das minhas melhores flores, arranco da terra essas mesmas flores e pisoteio suas raízes” (Boris Trigorin em Tchekhov, 2004, p. 53).

No triângulo edípico de Irina, Konstantin e Nina acontece uma manifestação entre duas mulheres fortes e narcísicas. Diante disso, Konstantin perde visibilidade e o lugar de desejo do existir é esgarçado em sua mente. As forças pulsionais de ambição e fama da mãe e da namorada são esmagadoras para o talento estético e sensível do escritor. Em outra posição edípica do triângulo, temos Irina, Boris e Nina. Novamente o jogo edípico se repete: Nina rivaliza com Irina e quer tomar-lhe o namorado. Isso por ter sido desprezada pelo pai, em favor de outra mulher, deserdando-a. Aqui temos um novo e antigo guarda-chuva de ideias narcísicas, de interesse ao pódio do fetiche de poder e de fama. Nina busca viver a fama como o único e possível lugar de negação de sua inferioridade e desprezo que sentira em toda a sua vida familiar. Boris chega a ser fascinado momentaneamente por Nina em seu encontro no lago, quando no passeio de barco, a jovem atriz tenta pescá-lo como se fosse um grandioso peixe. Irina visualiza essa cena íntima dos dois no lago e trata de interromper qualquer sensação e realização de desejo incontável que se desenhava no momento.

“Um amor jovem, fascinante, poético,  
que nos leva para um mundo de sonhos - nesta vida  
só isso e nada mais pode nos trazer a felicidade!  
Até hoje não experimentei um amor assim...”

(Boris Trigorin a Irina, Tchekhov, 2004, p. 73).

Ao revelar a Irina seu desejo de viver essa paixão por Nina, Boris é subitamente magnetizado pela ardilosa e deslumbrante atriz russa dos famosos palcos de Moscou. Irina cai aos seus pés e grita uma prescrição ritualística das grandes atrizes, dignas de seu reinado:

“Ah, você enlouqueceu! Meu lindo, meu maravilhoso...  
 Você é a última página da minha vida!  
 [põe-se de joelhos] Minha alegria, meu orgulho, minha felicidade suprema...  
 [abraça-o pelos joelhos] Se me abandonar, ainda que só por uma hora – não vou sobreviver, ficarei louca, meu bravo, meu glorioso, meu soberano...”  
 (Tchekhov, 2004, p. 74).

Boris apresenta um vazio flutuante em seu interior e cede aos caprichos da sedutora: “Não tenho vontade própria...nunca tive vontade própria...Mole, frouxo, sempre submisso – como será que isto agrada a uma mulher?” (Tchekhov, 2004, p. 75)

Nina viaja a Moscou, torna-se atriz e amante de Boris. Esse triângulo de conexões edípicas perigosas tem como ponto cego e delirante o fetiche de poder do culto à fama. Nina engravida de Boris, que não rompe com Irina. O filho morto do casal Nina e Boris não vinga, pois, a energia predominante sexual se encontra a serviço da pulsão de morte, em que vínculo e o afeto são sensações desprezadas no jogo de trocas pulsionais.

O duplo Édipo vivido por Nina mantém a bela atriz presa a uma sexualidade sem afeto e sem ternura. Sua mãe morta e seu pai indiferente a sua vida sufocaram-na a um desfecho delirante de se sentir a própria gaiivota morta de Konstantin.

O filho morto de Nina e Boris e a gaiivota/mãe morta de Konstantin produziram um efeito de identificação projetiva cruzada do ego de Nina e Konstantin. Ainda jovens, quando iniciaram uma atuação pelo teatro como caminho promissor em suas vidas, não conheciam a experiência na formação de afetos sinceros e profundos. Estavam capturados pela trama edípica infantil dos pais em suas mentes. O filho morto e a gaiivota morta coadunam em um espetáculo triunfante da pulsão de morte. A equação simbólica de partes fraturadas introjetadas na

precária formação das personalidades de Nina e Konstantin como fruto de um casamento de desprezo e indiferença de seus pais, constituíra o núcleo duro e rígido das personagens. Hanna Segal afirma: “Se assim for, estas teriam transportado toda a ansiedade experimentada na relação com o objeto original persecutório ou produtor de culpa – o corpo de sua mãe – de modo que ele teria tido que lidar com elas pela aniquilação, isto é, pela retirada total de interesse” (1991, p. 172).

O invólucro materno de Irina e Konstantin também fora envenenado pelo ódio narcísico da mãe, que falhou em transmitir ao filho uma dose de investimento libidinal suficiente para que ele pudesse suportar a separação do útero, ficando preso ao acasalamento mítico do Édipo. Quando Konstantin mata a gaivota com o retorno da mãe, ele projeta em seu ato o complexo da mãe morta, de Green: “O luto branco da mãe induz o luto branco da criança, enterrando uma parte de seu eu na necrópole materna” (Green, 1988).

Green se reporta a Eros e pulsão de destruição como hipótese de um narcisismo negativo instalado num lugar mental de aspiração ao nível zero. Ou seja, o objeto primário (seio) não é adequadamente inserido no psiquismo do bebê, promovendo um caos na travessia de idas e vindas das sensações emocionais (projeção, introjeção, seio bom e seio mau), resultando na dissipação da condição rítmica da *rêverie* contida na relação mãe-bebê. (Green, 2010).

Em Konstantin, a mãe não instalada como objeto libidinal em sua mente (função objetalizante) inaugura com eficácia desastrosa a função desobjetalizante, que por sua vez enclausura o jovem e promissor dramaturgo às agruras do seu inconsciente (pulsão de morte).

O desastre narcísico e o Édipo defeituoso nos mostram que o filho poderia ofuscar o brilho da atriz famosa, Irina, que por sua vez não renunciaria ao seu palco para que seu filho pudesse pisar e cintilar sua luz como alguém independente e capaz de expressar seus talentos pessoais, restando ao filho abandonar o palco da vida.

## CONCLUSÃO

Tchekhov imprimiu novos rumos à literatura e à dramaturgia mundiais no século XX. Ao colher fatos supostamente banais e falar do cotidiano, sua grande lição foi dar ênfase à vida interior das personagens e, com isso, integrar-nos a personagens ficcionais de uma longínqua Rússia czarista.

Em um ambiente apático, sem aparentemente ocorrer nada ou grandes coisas, a vida fervilha no mundo abaixo do visível e o demônio do inconsciente trabalha incessantemente no cabo de guerra do ser ou não ser. Tchekhov nos mostra histórias como ele observava a vida na maior parte do tempo: o dia a dia, no seu componente repetitivo e desprovido do épico. Em uma de suas cartas, escreve: “Meu objetivo é matar dois coelhos com uma cajadada: representar a vida com veracidade e mostrar o quanto essa vida se desvia da norma. Norma desconhecida por mim, como é desconhecida por todos nós”. (Angelides, 1995, p. 135).

Tchekhov nos mostrou em seus contos e peças que as grandes batalhas estão sendo travadas dentro de nós mesmos. A vida passa, descrita sutilmente, enquanto se almoça, realizando-se uma espécie de mágica de situações e personagens comuns, em existências infinitas, uma vez que ressoam em nós. Os fatos corriqueiros da vida, dentro dos quais estamos submersos, nos surpreende e nos intriga, ao passo que nos hipnotiza, assemelhando-se a um desfile de inconscientes crus, postos à mesa prosaicamente em um café da manhã. E a existência humana se dá aí. Tchekhov nos mostra isso de forma não apoteótica, inclusive nas cenas mais dramáticas, visto que na peça *A Gaivota*, o suicídio, é encenada fora do palco. A peça acaba. Os fatos ocorrem. A realidade está posta. O fluxo da vida segue. Lá e aqui, com e apesar da pandemia.

O tempo é o tecido de nossas vidas, segundo Tchekhov, e através de suas narrativas ele confere um teor atemporal a suas obras, justamente pelo fato de eternizarem o humano que une personagens ficcionais da Rússia czarista aos reais de um

Brasil pandêmico. A humanidade inteira que cabe na pena de um escritor, por estar contida dentro dele. “Quando escrevo confio inteiramente no leitor, supondo que ele próprio acrescentará os elementos subjetivos que faltam ao conto”, disse Tchekhov há 130 anos, em uma de suas cartas a Suvórin, seu editor (Angelides, 1995, p. 174). Que será isso que não arte? Que será isso que não exercício da capacidade de suportar?

Capacidade Negativa é um conceito clínico de Bion (Zimmerman, 2004, p. 79) que estendendo à vida comum, seria a capacidade do ser humano de conviver com as incertezas, o mistério, o desconhecido, as dúvidas, o “não-saber”, sem tentar buscar fatos, explicações e compreensões exaustivos dos fenômenos, e seguir em frente.

Como nossa capacidade negativa constituída suportará as provas as quais estamos expostos, sobretudo neste contexto de pandemia?

“Agora eu sei, Kóstia, agora eu compreendo que no nosso trabalho o que importa não é a glória, não é o esplendor, não é aquilo que com que eu tanto sonhava, mas sim a capacidade de suportar. Aprenda a carregar sua cruz e acredite” (Nina em Tchekhov, 2004, p. 107).

Konstantin tentou escrever, tentou a arte, necessária e salvadora, mas não para ele. Após uma identificação projetiva maciça com a mãe, ele foi derrotado pelo narcisismo materno e prevaleceu nele o sofrimento mental insuportável por toda a vida. Eros não triunfou sobre Tanatos. Aí se moveu a pulsão de morte no sentido mais destrutivo. Ali presente, pressuposto, o demônio do inconsciente estava. Macha diz, na primeira frase do ato inicial, andando sempre de preto como arauto da morte, à espreita: “Estou de luto pela minha vida. Sou infeliz.” (Tchekhov, 2004, p. 9).

“Pois tenho a sensação que nasci há muito, muito tempo; arrasto a minha vida como uma interminável cauda de vestido... E muitas vezes não sinto a menor vontade de viver. Eu sei, tudo isso é bobagem. É preciso animar-se, livrar-se disso tudo. (Tchekhov, 2004, p. 39)

A pulsão de morte, afinal, sentou-se na cabeceira da mesa; já estava fadada ao sucesso desde o princípio.

Konstantin não teve continência suficiente para criar uma mente que o possibilitasse viver e suportar a realidade com seus conflitos, frustrações, ódio, amor, enfim, com a alteridade e a ambivalência do mundo e de si mesmo. Não conseguiu “ser”. Konstantin vive o tempo todo o processo edípico inicial, nessa constituição malfeita do início da vida, em angústia constante. No ser ou não ser. Como ser? É possível ser? Viver ou morrer?

E nós? Como reagimos frente a essa realidade pandêmica que nos subjugou subitamente? Como escutar o outro e a si com tanto ruído ao redor? Como olhar, através da permanente contemplação do espelho, e buscar não só o corpo perfeito, mas a “capacidade negativa”, que nos permita o enfrentamento do cotidiano, em que travamos as verdadeiras grandes batalhas, por vezes imprevisíveis? Como suportar e transformar?

Em tempos de pandemia, nós, seres humanos, flertamos constantemente com a pulsão de morte e precisamos prosseguir negociando com o incerto, driblando a finitude da vida, o que se configura como uma das grandes questões atuais.

Assim, ou enfrentamos a Esfinge no Oráculo de Delfos – que exige a resposta certa, senão devorar-nos-á – ou nos demoramos “o suficiente” defronte à inscrição gravada no pórtico do templo: “Conhece-te a ti mesmo”. Eis a questão.

Temos que salvaguardar nossas gaivotas internas, as nossas e as de cada um.

Irina chama seu filho, Konstantin, de decadente, sendo essa uma palavra usada por público e críticos após a primeira encenação da peça de Tchekhov. No fim, Konstantin não conseguiu, como Tchekhov, esperar e negociar consigo mesmo após críticas ásperas e fracasso inicial. Embora Tchekhov tenha dito “nunca mais escreverei uma peça”, felizmente sua capacidade negativa o conduziu para casa e ele escreveu várias outras.

Fomos assolados por um terreno de incertezas pela pandemia do coronavírus, que nos cerrou em casa e tornou-nos mutuamente perigosos. O clima persecutório instaurado, frente a uma ameaça invisível, inclusive com nossos familiares e amigos, se por um lado é dirigido para um mecanismo de proteção, por outro pode ser disruptivo, de pânico, de sonho interrompido. E há, também, infelizmente, aqueles indivíduos que negam a realidade dos fatos e das mortes, em instâncias que vão do individual até no âmbito de nação, levando à instalação de maior desorganização social. E temos que suportar. Suportar não ter respostas. Ou a procurá-las dentro de nós. Em sua última sessão de análise com Melanie Klein, Bion perguntou: “Mas, afinal, o que é psicanálise?”, ao que ela respondeu: “Em suas próprias palavras Dr. Bion: uma preconceção em busca de uma realização.” (Chuster, 2014, p. 65). A preconceção é uma expectativa de que exista um objeto que nos acolha e seja capaz de preencher as lacunas da incompletude humana. Temos de encontrá-lo em nós próprios, mas em constante exercício com o outro. Klein replicou a pergunta de Bion com palavras dele, dizendo a resposta estar nele próprio. Como na peça escrita pelo personagem Konstantin, uma peça dentro da peça, em que ele nos conclama “*a dormir e a sonhar com aquilo que há de acontecer daqui a duzentos mil anos*”. Diante da resposta do tio de que “*daqui a duzentos mil anos não existirá mais nada*”, Konstantin retruca: “*Pois então que nos mostrem como será esse nada*”. (Tchekhov, 2004, p. 22).

A gaivota morta por Konstantin é empalhada por Boris Trigórin.  
Teria sido o destino de Konstantin determinado desde o princípio?  
Afinal, não havia nenhum pássaro na mão; todos voaram.

“Todos esses que aí estão  
Atravancando o meu caminho,  
Eles passarão...  
Eu passarinho!”

(Mario Quintana)

## REFERÊNCIAS

- Andrade, V.M. (2014). *O Narcisismo e o mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago.
- Angelides, S. (1995). *A. P. Tchekhov: Cartas para uma poética*. São Paulo. EDUSP.
- Figueiredo, L.C., & Cintra, E.M.U. (2004). *Melanie Klein - estilo e pensamento*. São Paulo: Ed Escuta.
- Chuster, A. (2014). *W. R. Bion: a obra complexa*. Porto Alegre: Sulina.
- Freud, S. (2010). *1914-1916 - Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. (Paulo César de Souza, Trad.) Obras Completas v. 12. São Paulo: Cia das Letras.
- Freud, S. (1974). *O mal-estar na civilização*. In: S. Freud, Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. (Jaime Salomão, Trad.). v. 21. Rio de Janeiro: Imago.
- Green, A. (1988). *Narcisismo de Morte*. São Paulo: Editora Escuta Ltda.
- Green, A. (1994). *O desligamento*. Rio de Janeiro: Imago.
- Green, A. (2010). *O Trabalho do Negativo*. Rio de Janeiro: Imago.
- Hinshelwood, R. D. (1992). *Dicionário do Pensamento Kleiniano*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Klein, M. (1991). *Inveja e Gratidão*. E outros trabalhos 1946-1963. Rio de Janeiro: Imago.
- Roudinesco, E. (2019). *Dicionário amoroso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar Ed.
- Segal, H. (1975). *Introdução a obra de Melanie Klein*. Rio de Janeiro: Imago.
- Segal, H. (1991). Notas sobre a formação de símbolos. In: Melanie Klein Hoje: Desenvolvimentos de teoria e da técnica. Volume 1. Editado por Elizabeth Bott Spillius (Belinda H. Mandelbaum, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.
- Tchekhov, A. (2004). *A gaivota. Comédia em quatro atos*. (Rubens Figueiredo, Trad.). São Paulo: Cosac Naify.
- Zimerman, D. (2004). *Bion da Teoria à Prática uma Leitura Didática*. Porto Alegre: Artmed Editora.

Agradecemos ao Dr. Valton de Miranda Leitão pela valiosa contribuição na construção deste trabalho.