



O RETRATO DO AMBIENTE EM NIÉTOTCHKA NIEZVÂNNOVA: RELAÇÕES COM A PSICANÁLISE WINNICOTTIANA

Marina Dammann Salles (IC) e Eduardo Fraga de Almeida Prado (Orientador)

Apoio: PIBIC Mackenzie

RESUMO

O presente artigo consiste em uma leitura do romance “Niétotchka Niezvânova”, de Fiódor Dostoiévski (1849), através da concepção de ambiente desenvolvida pelo psicanalista Donald W. Winnicott (1896-1971), visando contemplar a interface Psicanálise e Literatura, com destaque para o espaço potencial e os fenômenos transicionais, estabelecendo relação entre o exercício da criatividade e do brincar no desenvolvimento emocional e a análise conforme o método psicanalítico. Nesse contexto, estabeleceu-se problematizações acerca de interpretações de viés reducionista e patologizante e, ainda, a respeito da dicotomia entre sujeito e objeto nos estudos sobre essa temática. Consequentemente, foram refletidas as implicações da metodologia psicanalítica enquanto extraclínica, no contato com a arte e os objetos da cultura, articulando brevemente as formas e limitações de estudo nessa área. O romance foi dividido em três partes (“Infância”, “Vida Nova” e “O Mistério”), de acordo com sua publicação original, que separa os diferentes ambientes físicos e afetivos vividos pela protagonista, à luz da intersubjetividade proposta por Winnicott ao longo de suas obras, buscando compreender a literatura através dos aspectos sócio-históricos, estilísticos e, principalmente, da relação forjada com o leitor e sua permanência e importância no meio cultural, propondo uma análise que contemple o conteúdo contido no romance, respeitando os limites conforme sua forma.

Palavras-chave: Psicanálise. Literatura. Dostoiévski.

ABSTRACT

This article consists of a reading of the novel “Niétotchka Niezvânova” by Fyodor Dostoyevsky (1849), through the concept of facilitating environment developed by the psychoanalyst Donald W. Winnicott (1896-1971). It aims to explore the interface between Psychoanalysis and Literature, focusing on the potential space and transitional phenomena, establishing a connection between creativity and play in emotional development and analysis according to the psychoanalytic method. In this context, discussions were raised about interpretations with reductionist and pathologizing biases, as well as the dichotomy between subject and object in studies on this topic. Consequently, the implications of the psychoanalytic methodology as extraclinical were reflected upon, in relation to art and cultural



objects, briefly articulating the forms and limitations of study in this area. The novel was divided into three parts ("Childhood," "New Life," and "The Mystery"), according to its original publication, which separates the different physical and emotional environments experienced by the protagonist, examined in light of the intersubjectivity proposed by Winnicott throughout his work, seeking to understand literature through socio-historical and stylistic aspects, and, primarily, the relationship forged with the reader and its permanence and importance in the cultural milieu, proposing an analysis that considers the content of the novel while respecting the form in which is presented.

Keywords: Psychoanalysis. Literature. Dostoyevsky.



1. INTRODUÇÃO

O romance *Niétotchka Niezvânova*, de Fiódor Dostoiévski, é notório nos meios de discussão entre Literatura e Psicanálise principalmente por desmentir a infância como “idade feliz” ou “idade da inocência”, através da representação da vida de Niétotchka pela perspectiva trágica, destacando experiências e relações próximas do que reconhecemos como parte do mundo adulto. Nas palavras do tradutor Boris Schnaiderman (2009, p.217), “O que pode haver de mais freudiano para nós outros (a ponto de já ser um lugar comum) do que estas marcas deixadas por um trauma de infância?”.

Contudo, é vital a introdução do conceito de “privilégio epistemológico”, desenvolvido em “O Perigo de uma História Única”, de Chimamanda Ngozi Adichie (2019), que aponta problemáticas na construção de conceitos através de um único ponto de vista fixo, que restringe e limita o entendimento daquilo proposto. Transposto o conceito para a análise freudiana contida no posfácio de Schnaiderman (2009), como outros pontos de vista podem influenciar a leitura da obra de Dostoiévski?

Nesse sentido, Winnicott foi retomado não somente pela diferenciação dos ambientes que dão forma à vida, similarmente como o romance escolhido, mas também porque seu aporte teórico permite outra compreensão da dimensão da experiência estética, daquilo que incita o afeto e forja a relação do leitor com a história. Suas contribuições, nesse sentido, têm relevância ao estudar cultura e arte, considerando que o autor contestou as práticas de crítica da arte pela Psicanálise, que eram adotadas a favor da própria disciplina, além de ter estudado os processos pelos quais concebemos o meio cultural e suas produções. Como consequência, o seguinte artigo teve como objetivo o estudo dessa intersecção, entre Psicanálise e Literatura, como uma forma de discutir acerca da utilização do método psicanalítico em obras literárias e a serviço delas, em contraposição com estudos literários que baseiam-se na psicopatologização e na comprovação tautológica de um viés teórico.

2. DESENVOLVIMENTO DO ARGUMENTO

O ponto de partida (*Ansatzpunkt*), então, foi a íntima relação entre legor Iefimov, padrasto de Niétotchka, e a música, vínculo utilizado mesmo pela narradora, ao iniciar a história de sua própria vida (na forma de um romance de formação - *bildungsroman*) detalhando sobre a carreira musical e as inclinações de caráter de seu padrasto. Tal associação é norteadora para compreender não somente o ambiente primário de Niétotchka, mas também como ela se relaciona com outras personagens e lugares, ou seja,



compreender como esses elementos são vitais para a constituição da protagonista e seu desenvolvimento emocional.

Logo, a figura inerentemente controversa de Iefimov, delirante sobre sua genialidade musical não reconhecida, é transformada através do olhar de Niétotchka, atribuindo diferentes significados a partir de novas experiências, assim como sua relação com os artistas e os meios musicais e artísticos. Dessa forma, o modo pelo qual é construída a narrativa é necessariamente dialético¹: permitindo ao leitor que conheça os espaços e relações que definiram sua infância, mas que sofrem eles mesmos alterações, causadas pela memória de suas vivências e afetos. Em outras palavras, considerando o movimento reflexivo da narrativa, é possível observar a contradição nas convicções passadas em contraposição com as presentes, sendo ambas elaboradas simultaneamente ao decorrer do romance para a criação de novos julgamentos e significações, tornando o relato certas vezes ambíguo ao demonstrar o viés afetivo contido em suas memórias e na resignificação delas.

Para fundamentar a escolha das referências para a análise, foi necessário retomar a caracterização do método psicanalítico que “consiste em efetuar certos recortes que não são arbitrários, pois vão sendo solicitados pela própria análise em andamento e se transformam à medida que a análise transcorre” (FIGUEIREDO; MINERBO, 2006, p. 274). Ou seja, o ponto de partida foi eleito através do próprio modo como é construída a narrativa, do que se sobressai nela, revelado ao leitor por Niétotchka Niezvânova na introdução, ou até mesmo prefácio, das questões específicas de sua história que a acompanham em todos os momentos e afligem sua percepção.

É indispensável que o analista participe das situações que o romance propõe, permitindo transformar-se junto da narrativa e suas personagens, tendo em vista o desafio contido na ambiguidade essencial do objeto artístico, que é tanto objetivamente percebido, em sua forma e modo pelo qual se apresenta, mas também subjetivamente concebido, que faz parte do lugar simbólico e que afeta o leitor. Então, pode-se dizer que a análise é

¹ O conceito é aplicado tal como desenvolvido por Hegel, esclarecido no artigo introdutório de Vladimir Safatle para o curso “A dialética do modelo crítico” (2023), que considera o desenvolvimento do termo na história da filosofia. Então, de acordo com Vladimir, “A dialética em sua matriz hegeliana defende que contradições não são apenas resultados de erros lógicos de nosso pensamento. Elas são características reais dos objetos aos quais o pensamento se refere. Ou seja, a dialética insiste não existir apenas contradições lógicas, mas também contradições reais ou contradições objetivas. Isso significa que ela entende que o movimento próprio às coisas (e no caso hegeliano a proposição engloba tanto as coisas naturais quanto os processos e objetos sociais) é um movimento por contradição, o que não significa em absoluto que o movimento seja, enquanto tal, contraditório.(...), ou seja, dinâmicas de transformação que são impulsionadas por contradições nos próprios objetos.” (SAFATLE, 2023, p. 28).



direcionada pelo conteúdo (ao invés de simples teoria aplicada em uma correspondência oportuna com a literatura) e estabelecida dentro dos limites conforme sua forma.

Winnicott (1965), desenvolve seu artigo em comunicação e não-comunicação, diferenciando seus meios e finalidades possíveis: uma relação de caráter subjetivo com determinado objeto não requer uma comunicação explícita, enquanto o objeto objetivamente percebido necessita que a comunicação seja explícita (ou muda). Esse conceito é útil quando relacionado, nesse caso, às artes, que exigem o exercício e a conciliação entre os diferentes modos de comunicar-se (articulando a assimilação, subjetiva, ao objeto), a fim de compor o fenômeno da experiência criativa e estética².

Ainda, o autor amplia essa noção ao relacioná-la aos fenômenos transicionais, contemplando a dimensão intermediária onde ocorrem as assimilações entre subjetivo-objetivo em suas formulações sobre o espaço potencial, que também foi estudado como forma de compreender a experiência estética transposta para os objetos da cultura, descritos em relação à vida adulta como um modo pelo qual é atribuído sentido à relação com objetos externos, denominados objetos transicionais.

Desse modo, a área intermediária é o espaço potencial, no qual, através do ato análogo ao brincar (comparativamente ao brincar de uma criança, no qual a criatividade é afluída e, também, a relação com o mundo externo é ampliada), se estabelecem os objetos transicionais. Ao pensar, contudo, na vida adulta e nos objetos da cultura, o brincar pode ser caracterizado como:

A recepção e a criação de poesia é um exemplo de como surge e opera o psiquismo no regime do brincar. A produção de subjetividade dá-se no espaço-tempo intermediário, área de ilusão onde se lançam os dados das experiências mais arcaicas. A cultura, que torna possível essa produção, não a condiciona nem determina, mas permite, como que negativamente, sua eclosão e desdobramento, sempre seguindo a dupla linha do comunicar e do não-comunicar, da expressão e da ocultação, da partilha e da solidão essencial. (LUZ, 2006, p.330)

Conseqüentemente, a análise e, principalmente, a assimilação da ambigüidade só podem ser realizadas em consideração ao ato de brincar, de deixar-se afetar e transformar. Ao considerar a definição dos objetos transicionais, nesse caso artísticos e da cultura, a Psicanálise ganha maior sentido em intersecção com a Literatura: ambas são instituições produtoras de saberes, porém que compartilham como fator inerente à sua produção a ambigüidade caracterizada na mediação entre o objetivo e a subjetividade humana.

² Empregado no sentido estrito, da produção artística, mas que possui característica invariável de tornar-se estética a partir “dos elementos singularizantes na intensidade que os torna capazes de nos chamar atenção.” (FIGUEIREDO, 2014, p.33). Assim, ela compõe uma experiência subjetiva de alta significância, através dos objetos estéticos/objetos da cultura, meios pelos quais a experiência pode ser apresentada e acessada.



Tendo em vista os fundamentos citados, o primeiro passo para a compreensão da obra foi a observação do modo pelo qual é construída a imagem de Iefimov, assim como sua conexão com a música, considerando seu contato breve, mas crucial, com a personagem principal, que por sua vez reúne memórias e descrições de conhecidos, como o violinista B., para compor a impressão de seu padrasto. Além disso, foi fundamental contemplar o aprofundamento psicológico desenvolvido por Dostoiévski, característica marcante de suas obras, que neste caso refletiu os pensamentos e contradições de Niétotchka, revelando ao leitor sobre o mundo que esteve à sua volta, enquanto pondera ela mesma sobre ele.

2.1. Infância: a construção da relação entre Niétotchka e Iefimov

Para compreender a triangulação entre Niétotchka, Iefimov e a relação com a música que aparenta uni-los, foi considerado o primeiro relato compartilhado pelo violinista B., amigo de Iefimov posteriormente conhecido pela protagonista, e o início da infância da narradora (DOSTOIÉVSKI, 1949, p. 9 a 59), fatos anteriores à morte da mãe de Niétotchka e às tragédias que sucedem. Assim, foi possível delinear os aspectos principais da caracterização de ambas as personagens, além de compreender a natureza da relação entre eles, algo presente desde o início do romance.

Sobre Iefimov, é apresentado um prodígio de alta sensibilidade musical, de excelência e entendimento artístico intrínsecos, porém que é supostamente tentado pelo diabo, em função do desvio de um caminho virtuoso e bem sucedido que, em suma, o fez perder seu talento e desenvolver comportamentos egoístas, autodestrutivos e pensamentos tomados por delírios de grandeza, contribuindo para sua constituição misteriosa, que permeia suas escolhas contraditórias e estabelece que certos fenômenos não possuem causa racional. Sua crença cega na própria genialidade, em contraste com a completa hesitação em tocar o violino, cria uma atmosfera na qual algo sempre acontece para lhe impedir de conquistar as orquestras de São Petersburgo.

Seguindo a ordem do romance, Niétotchka é apresentada, iniciando seu relato a partir dos 8 anos de idade, em um momento de esclarecimento de suas memórias, no qual passa a reconhecer a si e aos outros com maior clareza, reservando as primeiras concepções sobre sua infância para ponderar sobre os motivos que a levaram a desenvolver sentimentos tão marcantes por seu padrasto.

A partir desse instante experimentei por meu pai³ um amor sem limites, um amor estranho que não parecia infantil. Eu diria que era antes certo sentimento de compaixão, *maternal*, se semelhante definição de meu amor não fosse um tanto ridícula, tratando-se de uma criança. Vi meu pai sempre tão lastimável, tão perseguido, tão esmagado, tão sofredor, que seria terrível

³ Apesar de não possuírem relação de sangue, Niétotchka frequentemente refere-se à Iefimov como seu pai.



e antinatural de minha parte não o amar loucamente, não o consolar, não o acarinhar, não me ocupar dele com todas as forças. (DOSTOIÉVSKI, 1849, p.37)

Logo, não somente foi aflorada a enorme paixão de Niétotchka pela figura paterna, cúmplice em seu temor pela mãe, mas também foi criada a primeira noção de artista, importante para a trama pois, dado o talento de seu padrasto, era certo que ele era uma pessoa especial, que ganharia prestígio e reconhecimento quando voltasse a dedicar-se ao violino, criando a ficção para Niétotchka de que, com o dinheiro ganho na música, ambos poderiam ascender socialmente.

Em outras palavras, o violino, objeto que testemunha os talentos musicais de Iefimov, corporifica a relação triangular que acompanha a narradora pelas suas experiências, marcada pelo profundo desejo e paixão, criados pela fantasia de ser salva pelo padrasto através da música. Então, é possível argumentar que o instrumento, ou a própria música, ganha categoria de objeto-fetice⁴ na percepção das personagens, à medida em que é utilizado como forma de fixar os desejos e ambições, além de oferecer uma representação a eles, tornando concreta a promessa e desejos condensados a esta. Por outro lado, para Iefimov, o violino representa seu talento, qualidade que lhe trará fama, reconhecimento, riquezas e uma vida apropriada para um verdadeiro gênio, carregando sua própria dignidade enquanto artista e indivíduo.

Niétotchka cria fantasias sobre morar com seu padrasto em uma casa luxuosa, simbolizando a desejada vida de nobreza e paixão, ou até mesmo o sacrifício necessário para que esse sonho se concretize (a morte de sua mãe, que possuía uma enfermidade não especificada na narrativa), como mesmo a narradora associa suas grandes cortinas vermelhas com “reflexos sanguíneos” (DOSTOIÉVSKI, 1849, p.40) em sua criação escapista, fruto do conflito entre seus pais, em grande parte motivado pelo dinheiro escasso, que é fornecido pelo trabalho de sua mãe, porém gasto em vão por Iefimov, que a culpa por seu fracasso enquanto músico. Sendo assim, a criança não somente é negligenciada em suas necessidades, mas também sente-se responsável pelo estado de humor dos adultos, em tentativas de agradar seu padrasto sem que cause maiores frustrações para sua mãe.

Esse conflito é sustentado até o momento em que S., um violinista aclamado na Europa por seu talento e autenticidade, anuncia um concerto em São Petersburgo, levando Iefimov a deparar-se com seu antagonista e comparecer ao espetáculo. Nesse sentido, S.

⁴ O termo faz referência ao uso fetichista do objeto, no qual uma fantasia é fixada a ele, impedindo a realização da criatividade e a ampliação das relações de objeto (WINNICOTT, 1975). Então, o uso do objeto que, primeiramente, auxilia a construção da realidade em seu papel transicional, ganha permanência ao tornar-se uma fuga constante para a angústia, gerada pela instabilidade do ambiente (WINNICOTT, 1988).



possuía não apenas a fama e o talento necessários para intimidá-lo, mas carregava consigo o mistério da música europeia, que há muito tempo não era apresentada na cidade, causando grande comoção.

Iefimov retorna do concerto e encontra sua esposa falecida. Com hesitação, busca seu violino e põe-se a tocar, assustando a si mesmo e a Niétotchka quando não há música, não há arte. Sendo assim, o sonho que ambos compartilhavam se desfazia à medida em que também se concretizava: com a morte de sua esposa, Iefimov não poderia mentir para si mesmo ou outros, da mesma forma pela qual Niétotchka não poderia segui-lo em seu caminho de reconhecimento e riquezas, ou viver finalmente na grande casa de cortinas vermelhas, revelando uma realidade na qual seus futuros não poderiam coexistir.

Ou seja, ao considerar o violino enquanto um objeto utilizado para a fixação das fantasias das personagens, é possível argumentar que existe o início de um processo de elaboração do luto por esse objeto, ao descobrirem a fragilidade de seus sonhos e promessas, que não poderiam ser realizados com o simples ato de apanhar o violino.

Não eram sons de violino, mas parecia que a voz terrível de alguém ressoava pela primeira vez em nossa escura morada. Quer fossem incorretas e doentias as minhas impressões, quer estivessem os meus sentidos abalados por tudo o que testemunhara, e preparados para impressões terríveis, de uma tortura indelével, o certo é que estou firmemente convencida de ter ouvido gemidos, gritos humanos, pranto; um desespero sem limites expandia-se naquele sons e, quando ressoou o espantoso acorde final, em que havia tudo o que existe de espantoso no pranto, de torturante no sofrimento e de angustioso na dor sem esperança – tudo isso parecia ter-se reunido naquele instante...(DOSTOIÉVSKI, 1849, p. 76)

As personagens que esperavam ouvir música, escutam apenas sons de desespero, o que causa espanto e, conseqüentemente, luto pelo conteúdo que foi condensado e carregado pelo objeto. Se a morte de sua mãe era o “sacrifício” que permitiria a nova vida que levariam, o som emitido pelo instrumento destaca o viés catastrófico da situação, isto é, escancara a realidade para os dois sonhadores, dissolvendo suas expectativas e acentuando o que aquele momento realmente significava.

Com a destruição simbólica do objeto, a criança é forçada a confrontar a realidade da qual se defendia. Em outras palavras, o violino, ao emitir sons carregados de sofrimento, prova-se vazio de significado e esvazia consigo a única fantasia que sustentava Niétotchka em sua relação com o ambiente. Considerando seu padrasto como terceiro na triangulação criada pela fantasia, investido no papel de manter a promessa e lhe oferecer cuidados, o que lhe restava de confiança no ambiente é perdido por completo, pois este demonstra-se falho para além do que a criança consegue suportar.



Finalmente, Niétotchka foge com seu padrasto, que a abandona, apenas para falecer dias depois em um acesso de loucura. Assim, a criança perde sua mãe, seu lar, seu grandioso sonho e é traída por seu padrasto, incitando uma crise, reconhecida pela menina como uma doença, que a deixa acamada por dias. Mesmo assim, ainda lhe aguarda um destino irônico, que dá continuidade à relação de triangulação e seu convívio com a arte, os artistas. Em sua dimensão trágica, Iefimov:

Finalmente, estava sozinho, nada o oprimia: finalmente, estava livre! Pela última vez, nem desespero convulsivo, queria julgar a si mesmo, condenar-se de modo severo implacável, como um juiz sereno e incorruptível; mas o arco enfraquecido de seu violino podia repetir apenas debilmente a última frase musical do gênio...Naquele momento, a loucura, que o espreitara durante dez anos, atingiu-o inexoravelmente. (DOSTOIÉVSKI, 1849, p. 83)

2.2. Vida Nova

Após aquela noite, Niétotchka acordou em um novo ambiente: a casa de cortinas vermelhas. O homem que vivia nela com sua família, Príncipe K., a encontra e acolhe, ao conhecer a história de sua infância através de B., oferecendo cuidados e leito em sua mansão. Em suas primeiras impressões, revela que a casa que uma vez era cobijada em seus sonhos, passa a ser contaminada pelos acontecimentos traumáticos que a levaram para aquele lugar, reforçando sua solidão: as salas grandes, as pessoas importantes, sua situação órfã e de pobreza denotam sua falta de pertencimento. Assim, por exemplo, ao conhecer uma das princesas da família, que aponta para sentar-se em um tamborete baixo, pontua: “Parecia que aquele lugar já me fora predestinado.” (DOSTOIÉVSKI, 1849, p. 87). Dessa forma, Niétotchka adota uma postura passiva diante dos moradores da casa, permitindo que a princesa utilize sua história de miséria para entreter convidados e aparentar-se generosa. Niétotchka percebe que a ascensão social não existia e que, mesmo morando na mansão, não pertence a ela senão como um atestado para a filantropia da princesa.

Sobre o percurso do luto, nota-se a seguinte passagem: a menina acorda pela primeira vez sozinha e, no quarto completamente escuro, ouve à distância uma música, que a leva para um dos grandes salões da mansão, repleto de luzes e pessoas contentes. Porém, havia a falta de seu padrasto e, ao início da música seguinte, como em hipnose, passa a desenvolver a crença de sua presença, de que ele se apresentava naquele lugar com seu violino, produzindo os sons que agora eram reconhecidos por ela.

Assim, encantada pela ilusão de reencontro com o objeto, com a fantasia que revivia em memória, atira-se em direção ao violinista, apenas para deparar-se com S. Em mais um



encontro abrupto com a realidade, Niétotchka apresenta angústia e frustração insuportáveis, manifestadas através de uma crise de sua misteriosa doença.

Não é meu pai; é o seu assassino! (...) Apoderou-se de mim não sei qual exaltação, e, de repente, tive a impressão de que ressoava sobre mim o seu gargalhar, e o gargalhar repercutia na sala com um grito geral, em coro; perdi os sentidos. (DOSTOIÉVSKI, 1849, p. 98)

A seguir, inicia-se o que Niétotchka identifica como o último período de sua enfermidade, o momento em que conhece Kátia, filha de Príncipe K., que também reside na mansão e tem idade próxima a da protagonista. É possível notar uma imagem espelhada de sua fantasia, na qual pai e filha moram em sua casa dos sonhos, sendo Príncipe K. um homem atencioso e gentil, figura oposta de Iefimov em relação à moralidade e posição social⁵, enquanto Kátia é descrita através de sua beleza estonteante e caráter orgulhoso e impetuoso, uma menina que “Nasceu para ser feliz.” (DOSTOIÉVSKI, 1849, p.116), em contraste com a protagonista. Mesmo assim, Niétotchka é de imediato atraída por Kátia, demonstrando amor e admiração profundas pela menina.

Niétotchka passa a demonstrar-se amável, comportar-se de acordo com os conselhos de Kátia, a pequena princesa, e observá-la em cada detalhe, como desvendando cada um de seus gestos. É possível argumentar que o início dessa relação possui como determinante o fato de Kátia possuir a vida que Niétotchka idealizou anteriormente, apresentando similaridades de seu amor incondicional à Iefimov e transfigurando o objeto de seu amor, assim como a fantasia que cria em volta dele, mas mantendo as mesmas raízes de seu desejo. Ou seja, Niétotchka desloca seu afeto para outro objeto, enquanto Kátia, por sua vez, aparenta curiosidade imensa por Niétotchka, mas também expressa ressentimento, pois pela primeira vez divide a atenção de seu querido pai, a quem cultivava amor profundo, com a protagonista recém-chegada, que necessita de maiores cuidados por sua situação de abandono e, conseqüentemente, enfermidade.

⁵ Lembra-se a similar posição de Frank (1976) quanto a moralidade e espiritualidade dos personagens, uma proporção inversa em suas relações com a música. Se, por sua vez, Príncipe K. é apresentado como um homem culto (que, por exemplo, é anfitrião de recitais em sua própria casa, possuindo admiração pela música) e de caráter admirável, Iefimov é descrito como delirante e orgulhoso em seu talento, além de manipulador e até mesmo o motivo da miséria de sua família, como posto por B.

Essa proposição também é trazida por Grossman (1967), ao definir os *leitmotifs* nas obras de Dostoiévski, o homem moralmente corrompido e sua antítese (como representações das forças constitutivas do indivíduo moderno cindidas em cada personagem), relembando o movimento por contradição, que se coloca como inerente aos objetos na dialética hegeliana: “Nos dramas de Dostoiévski, o mal social se define não tanto pelas forças políticas da época quanto se desenvolve independentemente no cotidiano, suscitado pelas paixões e pelos que as sentem.

Tem para êle a mesma importância a estrutura moral da sociedade, rompida por toda espécie de negociantes desonestos. O protesto contra a desigualdade e os sofrimentos tem nêle não um caráter social, mas puramente moral, exige não um nôvo regime, mas uma nova ética, que fôsse capaz de iluminar as trevas espirituais do homem moderno.” (GROSSMAN, 1976, p. 146)



De forma análoga, Winnicott (1971) acrescenta duas consequências à forma pela qual o *self* é refletido pelo rosto da mãe, mas também pela família como primeiro ambiente de socialização. O primeiro, refere-se aos cuidadores primários que não conseguem corresponder às emoções do bebê, o que causa a alteração da percepção em apercepção, o autoenriquecimento tido nessa primeira troca transforma-se em uma busca por significação, então “Atormentados por esse fracasso materno relativo, alguns bebês estudam a feição variável da mãe, tentando prever seu humor, da mesma maneira que nós estudamos o clima.” (WINNICOTT, 1971, p. 180). O segundo, no que tange à família, são postas ao longo do desenvolvimento diversas identificações derivadas da dinâmica do espelho, ao iniciar por outros familiares próximos, o que permite que a criança se veja refletida nas ações e atitudes dos demais ou, no caso de falha, encontre-se dissociada, replicando a busca de significado nesse âmbito amplificado.

A replicação das relações de Niétotchka segue a mesma lógica, observando atentamente a quem lhe provê carinho, para então comportar-se de modo a agradá-los, entregando dinheiro proveniente do trabalho de sua mãe enferma para Iefimov quando requisitado, ou esforçando-se para engordar quando Kátia julga necessário, estudando seus amados e adotando posição submissa perante eles, a partir da fantasia de que lhe darão segurança. Por isso, o que até então foi chamado de réplica pode ser também entendido como uma introjeção do ambiente primário. Além disso, merece menção o apreço de Niétotchka por objetos representativos de sua busca por amparo, segurança: se anteriormente utilizava o violino como um objeto de fixação de sua fantasia, ao apaixonar-se por Kátia, furta objetos pertencentes a ela para cheirá-los, beijá-los e apreciá-los.

Todavia, o afastamento intencional de Kátia, causado por seu orgulho frente às mudanças causadas pela chegada de Niétotchka, é abolido com a confissão de reciprocidade aos sentimentos da protagonista, em um episódio no qual a garota é culpabilizada por um crime cometido pela princesa, que ao deixar escapar seu querido cão, Falstaff, seria condenada ao confinamento em um quarto, sozinha, por duas horas, castigo comum na rígida mansão.

Assim, revela-se a natureza ambígua do amor da pequena princesa por Niétotchka, professado em pequenos atos sádicos, como beliscá-la, ter prazer ao vê-la castigada e ao imaginá-la chorando, em contraste com demonstrações exacerbadas de carinho físico, uma atração que existe, mas sente que não deveria; ressentido Niétotchka por ganhar a atenção de seu pai, mas não resiste às tentativas de aproximação. De certo, o romance entre as duas garotas é proibido e não passa despercebido por Madame Léotard e pela mãe de Kátia:



– Isso não é natural – disse. – Antes, elas eram tão estranhas uma à outra e, confesso, isso me deixava contente. Por menor que seja essa orfãzinha, eu não garanto nada. Está me compreendendo? Com o leite materno, ela absorveu sua educação, os seus hábitos e, talvez, as suas regras de conduta. Mil vezes propus mandá-la para um internato.

(DOSTOIÉVSKI, 1849, p. 139)

Rapidamente, inicia-se o processo de separação. Kátia é mantida próxima à sua mãe, longe de sua amada, obtendo apenas visitas supervisionadas permitidas pelo Príncipe K., o que leva Niétotchka ao desespero e, novamente, à crise de sua doença, que recebe última menção no romance: “(...) de tristeza, chegava a perder o fôlego.” (DOSTOIÉVSKI, 1849, p. 140). Na sequência, chega a notícia do adoecimento de Sacha, irmão mais novo de Kátia, o que leva a família da princesa a visitá-lo em Moscou, sem prazo de retorno. Conseqüentemente, Madame Léotard, cujo trabalho consistia no cuidado e educação de Kátia (e temporariamente Niétotchka), passa a residir na casa da filha mais velha da princesa e, junto à ela, Niétotchka. De repente, mais uma vez, a protagonista é separada de seu objeto amado, levada a outro ambiente e apresentada a mais um desafio, além de uma nova personagem: Aleksandra Mikháilovna, meia-irmã de Kátia, por parte de mãe.

2.3. O Mistério

Niétotchka encontra sua última tutora, com a qual convive durante oito anos (até completar 18 anos), em uma profunda relação de carinho e amizade. O ambiente de sua nova casa é descrito como tranquilo, porém solitário, com poucas visitas e eventos, “como se eu tivesse ido morar entre anacoretas...” (DOSTOIÉVSKI, 1849, p.145), em claro contraste com a moradia agitada e luxuosa de Príncipe K. As primeiras impressões sobre Aleksandra ressaltam sua origem e parentesco: o primeiro marido da princesa havia sido um arrendatário de terras, o que tornou-se um impeditivo ao buscar um pretendente para sua filha que, quando a mãe casa-se com Príncipe K. e concebe Kátia, Aleksandra já não possui o mesmo *status* social que o resto de sua família. Mesmo assim, encontram Piotr Aleksândrovitch, um homem de negócios rico, que casa-se com Aleksandra, caracterizado como severo e taciturno, reforçando seu matrimônio como uma relação desigual.

Mesmo assim, a menina é capaz de habituar-se ao funcionamento de sua nova família e até mesmo diminuir suas observações, algo que praticava minuciosamente desde seus relatos de infância. Ao considerar esse hábito como uma defesa, uma forma de estudar as pessoas em seu entorno para estar sempre à disposição de seus humores (WINNICOTT, 1971), a diminuição da frequência denota a falta de necessidade de examinar constantemente as pessoas com quem convive, apesar da instabilidade emocional e da saúde de Aleksandra, além do mistério que envolve sua relação com Piotr.



Logo, tal falta de necessidade de replicar o hábito de vigilância de seu entorno pode ser entendida como fruto da construção do ambiente que é suficientemente bom e permitirá a maturidade emocional de Niétotchka. Esse fato decorre, portanto, da horizontalidade da relação entre Niétotchka e Aleksandra, que passam a estudar juntas, fortalecendo sua amizade, assim como a independência da protagonista, que era instigada a opinar em discussões sobre as disciplinas estudadas, literatura, música e arte como um todo.

Em seguida, Niétotchka narra o acontecimento que descreve como ponto de partida de uma nova existência, que inicia-se ao completar dezesseis anos. Em sua última aventura na biblioteca, apanha o único romance que ainda não havia lido, *Águas de Saint-Ronan*, de Walter Scott⁶, e, ao folheá-lo, depara-se com um bilhete antigo, dobrado, escondido. Nele, havia uma declaração de amor, mas também uma carta de despedida, endereçado à Aleksandra e de autor desconhecido, mas que, em seu conteúdo, Niétotchka compreende uma relação íntima que foi descoberta e, conseqüentemente, obrigada a cessar, dada as lamentações de seu autor de não ser digno, principalmente em termos de posição social, desse amor.

Ouve-me, Aleksandra: nós não éramos *iguais*; e eu sempre, *sempre*, senti isto. Era indigno de ti, e eu, somente eu, devia suportar o castigo da minha felicidade! Diga-me: o que era eu, comparado a ti, antes da época em que me conheceste? Meu Deus! Já se passaram dois anos, e, até agora, parece que estou fora de mim; ainda não consigo compreender como pudeste amar-me! (...). Estás lembrada do que eu era em comparação contigo? Era acaso digno de ti, ganhei-te com o quê, em que me destacava particularmente? (DOSTOIÉVSKI, 1849, p. 171)

Então, é revelado o mistério que cerca a relação de Aleksandra e Piotr. A protagonista, por sua vez, decide guardar o bilhete e o segredo consigo, por temer novamente a instabilidade do ambiente, angustiada pela possibilidade de agravar o estado de Aleksandra e até mesmo matá-la, refugiando-se em aulas de canto, que aguçavam sua criatividade e uma crescente paixão pela arte em si, que lhe deixava esperançosa. Em sua determinação, consegue manter a carta escondida por três anos, vivendo sob constante aflição em relação à enfermidade de sua tutora e à austeridade de Piotr.

Infelizmente, o romance tem fim após essa passagem, que tem como consequência desmaios e crises de saúde de Aleksandra, além da confissão completa de Niétotchka a Piotr, relatando o conteúdo da carta, e também que sabia que ele possuía conhecimento do antigo flerte de sua esposa, denunciando sua postura frente a ela. Niétotchka Niezvânova é, portanto, um romance incompleto. Todavia, apesar desse fato, a obra ainda é reconhecida como precursora de teorias psicanalíticas, principalmente em relação ao desenvolvimento

⁶ Ironicamente, o romance, publicado em 1823, retrata a história da rivalidade de dois personagens: Valentine Bulmer, um conde, e Francis Tyrrell, seu meio-irmão, que desejam ambos casar com a mesma mulher, Clara Mowbray.



infantil e aos sentimentos profundos e ambivalentes que podem apresentar-se precocemente. Curiosamente, após quase um século de seu lançamento, Melanie Klein afirma que a análise de crianças é análoga a de adultos, fazendo alusão justamente a essa complexidade contida no âmbito emocional (WINNICOTT, 1965), fato que relaciona-se quase diretamente à temática proposta no romance.

Sobre O Mistério, capítulo originalmente demarcado como o período da última residência de Niétotchka, é possível observar signos socioeconômicos tratados de forma mais direta que anteriormente, sendo a garota adotada por Aleksandra, a única pessoa que lhe fornece acolhimento sincero, que também apresenta semelhanças importantes com a narradora. Ou seja, assim como Niétotchka, Aleksandra também não pertence originalmente à nobreza, conhecendo esse deslocamento e esse não-lugar ocasionado pela ascensão financeira, mas denotado pela falta de hábitos, valores e comportamentos pertencentes a essa classe. Considerando, então, uma criança que havia experimentado o ambiente quase que exclusivamente em suas falhas, o amparo emocional oferecido por Aleksandra, além do acolhimento em seu lar e incentivo acadêmico e intelectual da protagonista permitem a integração e elaboração de suas experiências passadas e a abertura para novas, como visto em seu interesse por aulas de canto, ou por livremente buscar a leitura e sua relação com as pessoas à sua volta, transformando sua posição submissa na imposição de seus desejos e crenças.

2.4. Considerações sobre a análise

Refletindo sobre o método psicanalítico e as possíveis formas de intersecção com a Literatura, é necessário reforçar as características estilísticas e o modo pelo qual se apresenta a relação entre o conteúdo e a forma no romance Niétotchka Niezvãoва, retomando a ponte entre os elementos psicológicos, poéticos e político-sociais incorporados na narrativa e reconhecidos no decorrer da análise. Assim, é notório que o sofrimento psíquico não dissocia-se da posição social em que se encontram as personagens (ao mesmo tempo que não é determinante único), tecendo críticas e, até mesmo, denúncias sobre aspectos sociais através do mundo interno das personagens.

Um extraordinário faro artístico e a experiência segura de romancista sugeriam geralmente a Dostoiévski a lei fundamental da autêntica arte do retrato: a tipificação da realidade, a transfiguração do fato até a sua expressão criativa, a elevação do caso real até seu enquadramento na lei da concepção artística e a sujeição do instável fenômeno da existência aos princípios sólidos da ideia, da forma e do estilo. (GROSSMAN, 1967, p. 73)

Além disso, nota-se que, em momento algum, Dostoiévski descreve as paisagens da cidade na qual o romance é ambientado, limitando-se a, através de Niétotchka, caracterizar os ambientes como percebidos por ela de acordo com sua importância para a narrativa.



Neste sentido, o leitor obtém algumas descrições breves da mansarda em que viveu sua infância, ou da biblioteca de Aleksandra e Piotr, em contraposição com descrições detalhadas da mansão de Príncipe K., vista a intencionalidade em destacar os aspectos luxuosos e, posteriormente, a solidão de Niétotchka na moradia em que havia sonhado, novamente unindo os aspectos sociais com o mundo interno da narradora.

Dostoiévski não expõe nunca o exterior das suas personagens, das quais conhecemos tão perfeitamente os mais íntimos movimentos da alma; que ele não descreve a paisagem russa, mas unicamente a passagem urbana de São Petersburgo, e que este Petersburgo dostoiévskiano é, principalmente, o fantasma de uma cidade visionária. O que ele fixa – e com que segurança! – são as paisagens da alma. (CARPEAUX, 1942, p. 161)

Nessa relação, as paisagens da cidade, como colocado por Otto Maria Carpeaux (1942), aparecem como alegorias, talvez o que garanta a atemporalidade da obra: nela, a cidade não é descrita e mapeada, mas ela existe e ganha vivacidade através da exposição das dinâmicas entre as personagens e seu modo de vida, isto é, existe diálogo entre ambas, um artifício moderno da escrita dostoiévskiana. Portanto, breves passagens permitem ao leitor conhecer São Petersburgo através das “insignificâncias cotidianas” (DOSTOIÉVSKI, 1849, p. 186), como percebidas pela personagem: ao início, sua caracterização é hostil, lugar onde Niétotchka é atropelada pelos transeuntes, presos em suas próprios caminhos e tarefas, enquanto, ao final, a menina impressiona-se com a beleza da mesma paisagem ao caminhar até a casa onde realizava aulas de canto.

Essa mudança também reflete as transições vivenciadas pela protagonista em seu amadurecimento emocional: da instabilidade vivida em sua infância, até sua última aventura com Aleksandra Mikháilovna; a arte enquanto símbolo de ascensão de Iefimov, que passa a ser sentida com a mesma paixão, ou compaixão, de B. e Aleksandra; os vínculos que representam sua busca pela fuga da angústia adoecedora, até a relação recíproca e de cuidado encontrada com sua última tutora. Dessa forma, Dostoiévski cria uma cidade marcada pela consciência de Niétotchka nos aspectos mais comuns da vida, o que também significa desenvolver o “mapa da alma” (CARPEUX, 1942, p. 161), relação de influência mútua.

Mesmo assim, apesar da descrição verossímil da complexidade psicológica e moral, Dostoiévski não limita-se ao âmbito intrapsíquico, mas sim denota os aspectos intersubjetivos, principalmente ao construir um romance de formação (*bildungsroman*) no qual a percepção da criança é influenciada, ou até mesmo moldada, por aqueles que estão à sua volta, impondo suas próprias crenças e pensamentos à medida em que amadurece emocionalmente. Esse fato gera ainda maior reflexão sobre a relação com a Psicanálise e os ambientes apresentados na obra: Winnicott, por exemplo, tece suas contribuições



teóricas sobre o ambiente e o processo de amadurecimento ao afastar-se da metapsicologia e debruçar-se sobre os elementos externos à consciência que poderiam atuar no desenvolvimento (DIAS, 2002).

Finalmente, a triangulação proposta inicialmente para análise, a relação de Niétotchka com seu padrasto, Iefimov, e o lugar ocupado pela música, simbolizado pelo violino, componentes de uma fantasia fixa de fuga da situação vivida no ambiente primário, são apresentados através de deslocamentos na narrativa como, por exemplo, o amor profundo por Kátia. Contudo, verifica-se que essa relação de objeto não é uma interpretação exclusiva da narrativa, mas alternativa, na qual utiliza-se o método psicanalítico para gerar desconstruções na leitura, considerando o contexto histórico-cultural retratado, além do envolvimento do leitor nas situações propostas pela narrativa.

2.5. O método psicanalítico e os objetos da cultura

Para a Psicanálise, a análise dos objetos da cultura, como as obras de arte e literárias, não é um tema de exploração inteiramente novo, mas um artifício utilizado desde sua gênese para a compreensão dos fenômenos humanos sob diferentes perspectivas, que fogem do *setting* clínico e apresentam-se no cotidiano. Contudo, coube a este trabalho a reflexão sobre de qual maneira é feita essa aplicação (ou implicação⁷) do método psicanalítico, partindo da análise presente, ainda considerando a afinidade existente entre a Psicanálise e a expressão artística, e até mesmo a própria experiência estética, ao conceituar os objetos da cultura (WINNICOTT, 1965/1971).

Nesse sentido, cabe reforçar que a análise desses objetos não deve valer-se de uma compulsão a analisar psicopatologicamente as experiências, obras e seus autores. Esse modelo, puramente didático, encontra sua limitação ao reduzir processos complexos de subjetivação, seja na produção artística ou no exercício do encontro com a arte a uma tradução do material à metapsicologia.

No sentido contrário, a análise que coloca-se em tributo à obra pode ser observada através de dois principais focos que sobrepõem-se no exercício analítico: o estudo das situações tais como propostas em seu conteúdo e forma; a experiência estética enquanto assimilação subjetiva do objeto, que ocasiona afetos singulares e permite que se ocupe, tal como posto por Winnicott (1965), do espaço potencial, da força inerente à vida de relacionar-se e atribuir sentido à experiência. Através desses processos, também se coloca a importância desses objetos em instância cultural, pois “não é apenas mais um produto do

⁷ A escolha de palavras é feita justamente pela noção de implicar-se, denotando o envolvimento do método no processo como uma via de mão dupla: ao invés de subtrair da arte aquilo que nos convém, a análise em função da obra também deixa-se moldar por ela.



ambiente cultural: está fora, aquém ou além da cultura e, por isso mesmo, a vivifica-a por dentro.” (LUZ, 2016, p. 330).

Logo, o método psicanalítico se torna um instrumento para refletir sobre estes fenômenos, pois “se caracteriza pela abertura da atenção às múltiplas camadas simultaneamente presentes na experiência.” (SILVA, 2012, p.26), proporcionando um novo olhar, único e dinâmico, para o objeto em questão, além de ampliar os estudos sobre arte. Portanto, o contato com tais objetos revela as formas pelas quais a Psicologia beneficia-se quando posta em favor das experiências estéticas e culturais, levando não somente ao tributo feito em relação às obras, mas o que as torna essenciais para a vida individual e coletiva.

Entretanto, se faz necessário abordar a crítica em relação ao viés epistemológico pois, se é proposto ao analista participar da narrativa, afetar-se e permitir que a análise seja direcionada pelo conteúdo contido na obra, então de que valeria sua leitura se não como um reflexo de suas próprias impressões? Sobre isso, é necessário diferenciar a interpretação como posta por Minerbo (2000) que, didaticamente, categoriza três instâncias em relação a postura-procedimento: a positivista, que possui como finalidade a definição de um padrão, na qual as diversas interpretações devem convergir em função de uma verdade unívoca; a interpretação pós-moderna, que admite divergências a partir de diferentes visões e referenciais teóricos; a desconstrução, que encontra-se para além do foco central apresentado, visando a discussão de contradições implícitas e negando a noção hierárquica entre os múltiplos argumentos.

O objetivo é provocar um deslizamento de sentido que abre fissuras em certezas previamente incontestáveis, relativizando-as. A desconstrução visa transformar e redefinir o texto (ou o conceito, ou a categoria) a partir dos novos sentidos que surgem como resultado do deslizamento operado. (MINERBO, 2000, p.33)

Nesse sentido, pode-se observar um movimento de quebra da dicotomia entre objetividade e subjetividade, em contraste com a absoluta neutralidade proposta anteriormente pelo modelo científico. Portanto, a desconstrução também requer a faculdade empática (*Einführung*)⁸, que proporciona transformação em seus objetos, instrumentos e pesquisadores, mas não abandona a técnica em função de seus afetos, transpondo aparelhos clínicos de atenção flutuante e ao detalhe (FIGUEIREDO; MINERBO, 2006), direcionando sua atenção às margens e brechas do conteúdo, sem que o dissocie da forma pela qual é apresentado.

⁸ Sentir dentro, sentir com; *Führung* refere-se a contato.



Sendo assim, a relação com Winnicott e o espaço potencial ganha maior evidência, pois é através do brincar, que explora-se a criatividade, caracterizada por um “funcionamento amorfo e desconexo, (...), como se estivesse em uma zona neutra.” (WINNICOTT, 1971, p. 107), ou seja, o ato de brincar é necessariamente a experiência do encontro do objetivamente percebido com o subjetivamente concebido, levando tais objetos presentes no cotidiano à categoria de estéticos. Logo, a interpretação é observada como uma atividade análoga ao brincar, que vale-se do estado criativo como forma de acessar novas interpretações.

Em outras palavras, a proposta de provocar deslizamentos é o caminho pelo qual unem-se a experiência estética, a poética e a criação de sentido. A interpretação que se coloque a serviço da obra, em complemento a Figueiredo (2014), é possível na medida em que a polissemia, assim como a equivocidade da linguagem e do pensamento, são situadas como pressupostos necessários para a construção teórica e prática proposta pela Psicanálise enquanto estudo dos fenômenos humanos e da humanidade. Ou seja, a abertura a novas formações de sentido é central no fazer e pensar psicanalítico, sendo o meio pelo qual é possível a articulação com a multiplicidade e ambiguidade contidos na expressão.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A interpretação, posta analogamente ao brincar e ao exercício da criatividade na teoria do desenvolvimento emocional, possibilita a ampliação da compreensão inicial de experiência estética enquanto o encontro entre o lugar simbólico e a materialidade a qual se apoia. Nesse contexto, Borges (2013) pontua que a pesquisa nessa área deve, portanto, comprometer-se ao “(...) abandono da ideia de finalidade – uma das características da metodologia entendida no sentido clássico, posto que é neste campo de possíveis que o pesquisador em arte deve adentrar (...)” (BORGES, 2013, p. 7), ou seja, a noção de finalidade utilizada pela autora é compreendida enquanto a busca pela tese verdadeira, ou pela legitimidade da arte, assim como mencionado sobre o princípio epistemológico moderno, que ancora-se na contradição entre sujeito e objeto. Tal como posto por Borges (2013), a crítica a esse modelo ainda visa provocar o conceito de verdade, permanência e, conseqüentemente, o valor hierárquico da produção científica.

A Psicanálise deve adentrar esse não-lugar: a intersecção com a Literatura é, principalmente, um fazer criativo, através do qual a interpretação pode colocar-se à serviço das obras, por interessar-se por sua legibilidade, pelos conteúdos que carrega para além de seus pontos centrais e deles propor novas formações de sentido. Por isso, tal movimento é necessariamente realizado através do encontro entre a subjetividade e o objeto, que convida



seu leitor a afetar-se e caracteriza a singularidade da experiência estética e, conseqüentemente, da criação de sentido.

Com efeito, sabemos que a arte é um fazer formativo, isto é, trabalho. Mas, sabemos também que é um fazer expressivo, significativo, quer dizer, linguagem. Ora, como o símbolo exprime justamente um tipo de estruturação onde a ação visa ao que está ausente, a linguagem e o trabalho podem aparecer no mundo humano e com elas a dimensão do sentido. (FRAYZE-PEREIRA, 2005, p.62)

Em conclusão, as possibilidades da metodologia psicanalítica no âmbito *extraclínico*, especificamente em relação ao estudo dos objetos da cultura, implicam na interpretação desvinculada de noções de comprovações teóricas ou psicopatologização das personagens e situações propostas nas obras, considerando a finalidade contida nesses argumentos, voltadas a privilegiar determinadas teses, em detrimento ou oposição a outras. Em contrapartida, o conceito de ambiente utilizado no presente artigo é apresentado como uma possível interpretação, que visa maior articulação com o conteúdo trazido na obra, ou seja, maior participação do pesquisador-leitor na relação com o objeto apontado para análise.

4. REFERÊNCIAS

ADICHIE, C. N. *O perigo de uma história única*. Trad. de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AUERBACH, E. (1952). Filologia da literatura mundial. In: ARRIGUCI JUNIOR, D.; TITAN JUNIOR, S. (Orgs.) *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2007.

BORGES, H. *A ARTE PENSA? A METODOLOGIA E O CAMPO ENCARNADO DO IMPREVISÍVEL*. São Paulo: ILINX, 4ª ed., 2013.

CARPEAUX, M. O. Ensaio de interpretação dostoievskiana. In: *A cinza do Purgatório*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

DIAS, E. O. A trajetória intelectual de Winnicott. São Paulo: *Natureza Humana*, 4(1) 111-156, 2002.

DOSTOIÉVSKI, F. (1849). *Niétotchka Niezvânova*. Trad. de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 5ª ed., 2009.

FIGUEIREDO, L. C. A interpretação psicanalítica: clínica e formações da cultura. In: *Cuidado, saúde e cultura: Trabalhos psíquicos e criatividade na situação analisante*. São Paulo: Escuta, 2014.

_____.; MINERBO, M. *Pesquisa em psicanálise: algumas idéias e um exemplo*. São Paulo: *Jornal de Psicanálise*, 39(70), 257-278, 2006.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. *Arte, Dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.



GROSSMAN, L. *Dostoiévski Artista*. Trad. de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LUZ, R. *Winnicott: a poesia e a realidade*. São Paulo: Natureza Humana, 8(2), 2006.

MINERBO, M. *Estratégias de investigação em Psicanálise: desconstrução e reconstrução de conhecimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

SAFATLE, V. *A dialética como modelo crítico: pensamento da crise, crise do pensamento*. São Paulo: USP, Teoria das Ciências Humanas, 2023.

SCHNAIDERMAN, B. *Turbilhão e semente: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

SILVA, J. O. *Peer Gynt: diálogos com a Psicanálise*. São Paulo: USP, 2012.

WINNICOTT, D. W. (1965). *Processos de Amadurecimento e o Ambiente Facilitador*. Trad. de Irineo Constantino Schuch Ortiz. São Paulo: UBU Editora / WMF Martins Fontes, 2022.

_____. (1971). *O Brincar e a Realidade*. Trad. de Bruno Longhi. São Paulo: UBU Editora / WMF Martins Fontes, 2019.

_____. (1975) *Da Pediatria à Psicanálise: obras escolhidas*. Trad. de Davy Bogomoletz. São Paulo: UBU Editora / WMF Martins Fontes, 2021.

_____. (1988). *Natureza Humana*. Trad. de Davi Litman Bogomoletz. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

Contatos: marinadamann@hotmail.com e eduardo.prado@mackenzie.br