



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Niétotchka, de Dostoiévski, e Júlia, de Aline Bei: existências dolorosas e construções inacabadas à luz da psicanálise

*Niétotchka, by Dostoyevsky,
and Julia, by Aline Bei: painful
existences and unfinished
constructions in the light of
psychoanalysis*

Autor: Fernando Guimarães Saves
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho,
São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 14. Nº 24
Publicação: Maio de 2023
Recebido em: 19/01/2023
Aceito em: 28/04/2023

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.207076>

SAVES, Fernando Guimarães.
Niétotchka, de Dostoiévski, e Júlia, de Aline Bei:
existências dolorosas e construções inacabadas à luz da psicanálise

RUS, São Paulo, v. 14, n. 24, pp. 350-368, 2023.



Niétotchka, de Dostoiévski, e Júlia, de Aline Bei: existências dolorosas e construções inacabadas à luz da psicanálise

Fernando Guimarães Saves*

Resumo: Dostoiévski, um dos maiores escritores russos, autor de obras como *Os Irmãos Karamázov* (1879), de acordo com Freud, foi “o mais grandioso romance já escrito”. Aline Bei, por sua vez, desponta no cenário da literatura a partir de seu primeiro romance, *O Peso do Pássaro Morto* (2017). A despeito da fama, do espaço geográfico, do contexto histórico e dos quase dois séculos que os separam, é possível estabelecer uma fronteira entre os dois autores? Pois é precisamente este o objetivo deste artigo, que procurou comparar as obras *Niétotchka Niezvânova* e *Pequena Coreografia do Adeus*, dos respectivos autores, a fim de demarcar um terreno onde as similaridades e as diferenças possam ser identificadas e alinhavadas à luz do conhecimento freudiano. Tomando-se as experiências singulares e as idiosincrasias das protagonistas Niétotchka e Júlia, este artigo buscou aprofundar algumas questões de especial interesse para os estudiosos da psique, demonstrando que, independentemente da época e do contexto histórico-cultural, alguns temas tocam os indivíduos de forma similar, aproximando-os na grande experiência da existência humana.

Abstract: Dostoevsky one of the greatest Russian writers, author of books such as *The Brothers Karamazov* (1879), according to Freud, was “the greatest novel ever written”. Aline Bei, in turn, emerge on the literary scene with her first novel, *O Peso do Pássaro Morto* (2017). Despite their fame, geographic space, historical context and the almost two centuries that separate them, is it possible to establish a border between the two authors? For this is precisely the purpose of this article, which sought to compare the books *Niétotchka Niezvânova* and *Pequena Coreografia do Adeus*, by the respective authors, in order to demarcate a terrain where similarities and differences can be identified and stitched together in the light of Freudian knowledge. Taking the singular experiences and the idiosyncrasies of the protagonists Niétotchka and Júlia, this article sought to deepen some questions of special interest to scholars of the psyche, demonstrating that, regardless of the time and the historical-cultural context, some themes touch the individuals in a similar way, bringing them together in the great experience of human existence.

Palavras-chave: Dostoiévski; Niétotchka Niezvânova; Aline Bei; Pequena coreografia do adeus; Psicanálise; Violência; Orfandade

Keywords: Dostoevsky; Nietotchka Niezvanova; Aline Bei; Pequena coreografia do adeus; Psychoanalysis; Violence; Orphanage

1. Introdução

* Doutorando e Mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), campus de São José do Rio Preto, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE), sob os auspícios da Capes. <http://lattes.cnpq.br/2939849123082244>; <https://orcid.org/0000-0003-1386-1021>; fernando.gsaves@hotmail.com

Ao se buscar estabelecer uma correlação entre autores – nacionais ou estrangeiros –, é preciso ter em mente os vários aspectos que os aproximam ou distanciam, elegendo aqueles – de ambos os lados – que vão nortear todo o trabalho comparativo. Obviamente, comparar escritores com estilos diferentes, provenientes de épocas e culturas diversas, pode parecer, à primeira vista, uma tarefa difícil, ou, dependendo do caso, impossível. Entretanto, o argumento começa a ruir tão logo entram em cena, ainda que em personagens de ficção, características universais dos seres humanos, presentes em qualquer época e em qualquer sociedade. É o caso, por exemplo, das primeiras relações estabelecidas por uma pessoa com o mundo que a rodeia. Embora os modelos de família tenham se modificado durante a história da humanidade, ela ainda é a referência, a estrutura básica que norteia o universo dos seres mais imaturos do grupo humano, núcleo em volta do qual todos os paradigmas de laço social vão sendo construídos. À medida que a apreensão dos signos se estabelece, inicia-se um modelo de comunicação que será tomado como referência para as futuras inter-relações que serão estabelecidas. Essas interações poderão ser positivas ou não; construtivas ou não, mas, sem sombra de dúvida, determinantes no desenvolvimento do comportamento daquela pessoa em sociedade, ainda que ela possa adotar uma postura diametralmente oposta àquela que lhe foi apresentada como modelo familiar. A Literatura, pois, há muito, sabe representar e recriar tais situações.

Assim, embora Dostoiévski tenha publicado *Niétotchka Niezvânova* – considerada pelos críticos como um “projeto de romance” – em 1849, e Aline Bei, autora de *Pequena Coreografia do Adeus*, tenha escrito o seu romance em 2021, é impossível não se perceber a semelhança entre a protagonista do romance russo e a menina Júlia, da autora brasileira, a despeito do espaço geográfico e dos quase dois séculos que as separam. São aspectos que dizem respeito não ao estilo de narrativa dos autores – Dostoiévski utiliza a narração em prosa, ao passo que Bei o faz em versos –, mas à forma como eles promovem um mergulho “sem boia” no universo absolutamente sufocante, solitário e feminino da narrativa, marcado pelo abandono e pelas sucessivas tentativas infrutíferas de aproximação com as respectivas figuras parentais, mais especificamente com o padrasto/pai. A relação com essa figura em ambas as obras é caracterizada pelo sentimento sempre presente de frustração, de insatisfação pessoal e de descaso, levando as protagonistas a buscarem segurança numa filiação que nunca é concedida ou, quando muito, é apenas um vislumbre frágil da desejável relação pai/filha. A orfandade psicológica acaba dando lugar ao fato, concretizando aquilo que as protagonistas já vivenciavam há anos.

Este artigo, ao buscar estabelecer uma comparação entre as obras dos dois autores, mais especificamente entre as duas personagens principais, teve a intenção mesma de demonstrar que, em qualquer lugar e em qualquer época, as figuras familiares são caras e fundamentais para o desenvolvimento, a construção do sentimento de segurança e de autoestima dos indivíduos. Além disso, também teve como objetivo identificar nas duas obras o papel da leitura e da escrita como saída para a angústia, um escoadouro para as dores da alma, mesmo que em alguns momentos, como no final do romance de Dostoiévski, tenha sido responsável pela fonte de mal-entendidos. A sublimação pela atividade artística, apontada pela psicanálise como um dos caminhos mais saudáveis para o escoamento das pulsões mais destrutivas, é apontado aqui pela via da literatura, uma vez que a música e a dança são apresentadas em ambos os textos como mais uma das fontes de frustração dos personagens.

2. Niétotchka e Júlia: o feminino marcado pela dor em distintas épocas

2.1 Vidas dolorosas e obras inacabadas

Quando o leitor se depara com as existências ficcionais das protagonistas Niétotchka, no romance de Dostoiévski, e Júlia Terra, da autora brasileira, a primeira impressão que ele tem é de dor; uma dor tão intensa e penetrante que chega a tocá-lo, engendrando-o na narrativa de tal forma que seu desejo é quase de invadir os aposentos, arrebatando as crianças e oferecer-lhes consolo, diante de toda a sua amargura e da falta de compreensão dos pais. Em ambas as narrativas, as protagonistas iniciam seus relatos a partir de suas lembranças da infância, buscando recolher os cacos de sua integridade psicológica em meio às crises que vazam dos universos dos pais, ameaçando engolir o que restar pelo caminho.

Em Niétotchka o leitor identifica uma menina que parece caminhar sempre sobre a superfície fina de um rio congelado nos confins da Rússia, ora patinando na tentativa de permanecer de pé, ora surpreendendo-se com as rachaduras que a ameaçam a partir da turbulência abaixo da superfície congelada. A menina treme o tempo todo e não apenas em decorrência do frio, mas, sobretudo, pela atmosfera sombria e ameaçadora que a cercava em sua infância.

Compreendi, e não me lembro mais como isto se deu, que em nossa mansarda pairava sempre uma aflição intolerável. Atormentava-me, procurando adivinhar a causa disso, e não sei quem me teria ajudado a decifrá-lo a meu modo: acusei minha mãezinha, considerei-a malvada para com meu pai, e digo mais uma vez: não sei como uma noção tão monstruosa pudera formar-se em minha imaginação. E quanto mais me ligava ao meu pai, com tanto maior intensidade odiava a minha pobre mãe. Até hoje, a lembrança de tudo isso tortura-me profunda e amargamente.¹

¹ Dostoiévski, 2002, p. 38-39.

Justamente nesse momento da narrativa, a protagonista, que ia à venda à noite buscar alguma coisa solicitada pela mãe, cai na rua, despedaçando a xícara e derramando no chão todo o seu conteúdo. Ela recolhe os cacos da xícara quebrada e cambaleia chorosa em meio à multidão que se aglomerava em frente a uma mansão ricamente iluminada, com janelas de cortinas vermelhas – mansão essa que se tornará seu segundo lar mais adiante, na narrativa, com a morte de sua mãe e o abandono pelo padrasto, que corre enlouquecido diante da realidade que o atingiu: a morte da esposa que o sustentava e a constatação da existência de um violinista tão talentoso ou mais que ele próprio.

Com o advento da morte da mãe, toda a fantasia que Niétotchka nutria de partir com aquele que ela considerava o seu pai e viver uma vida menos miserável e sofrida desmorona, e a garota percebe, enfim, o peso da sua real condição de desamparo. A verdade despenca repentina como uma avalanche que vai arrastando tudo em seu caminho. Ao perceber a intenção de seu padrasto de abandoná-la, a menina Niétotchka corre na tentativa de alcançá-lo, escorrega e perde os sentidos. Ao recobrar a consciência, percebe ter perdido absolutamente todas as referências que tinha na vida – mãe, pai, lar – restando apenas as suas memórias do que outrora fora a sua vida antes da orfandade real.

Já no romance de Aline Bei, Júlia Terra é a menina que logo no início da trama tem de se deparar com a visão da felicidade do próprio pai passeando despreocupadamente com a nova namorada. A protagonista percebe que foi deixada para trás, invisível, e da mesma forma como a personagem de Dostoiévski, quer correr atrás deles, pois a alegria do pai é como um tapa na cara:

Sabe, Pai
te ver andando com aquela Mulher na praça
me fez entender
que você saiu de casa porque a nossa casa
ou seja a Mãe
era um lugar inóspito para você derramar o seu amor

uma terra infértil, não chove
pelo contrário, o sol torra cada pedaço de vida de um jeito
que não sobra nada no horizonte e ainda assim
eu nasci²

Tal como a protagonista do romance russo, Júlia também assistia à vida alheia pela janela, fantasiando uma felicidade onde havia sol, paciência, bom humor e comemorações que “davam certo”, na qual as coisas fluíam: “o trânsito, as flores, o tempo”, e havia “algo de valioso na vida de toda e qualquer pessoa”,³ em contraste com sua casa, onde tudo era sombrio, marcado por ausências, vazios opressivos e onde o passado pairava na atmosfera como um fantasma.

Tanto Niétotchka quanto Júlia são crianças que vivem em meio ao descompasso dolorosamente trágico e destrutivo do relacionamento de seus pais. Ora invisíveis, ora objeto de projeção ou manipulação, buscam desesperadamente por algum sinal de que são amadas, apesar de tudo. Agarram-se a migalhas de amor para não sucumbirem definitivamente, buscando encontrar um espaço onde possam ser mais que uma sombra. Em *Pequena Coreografia do Adeus* não há espaço para a existência senão através da dor, independentemente de quem seja ela: da mãe, do pai, da filha; da interseção entre pessoas que, contrariando a teoria dos conjuntos, não faz surgir um espaço simultâneo, mas apenas personagens que perdem um pedaço de si, saindo dessa relação mutiladas e incompletas.

Quando pequena, por exemplo, eu tinha medo
de Sombra
gritava
da cama
e minha mãe dizia: é você, Júlia. a sombra é você.⁴

Somente através das palavras é que as protagonistas encontram um espaço onde podem se expressar. Conquanto isso não seja dito com todas as letras, é a arte da escrita que lhes

2 Bei, 2021, p. 18.

3 Bei, 2021, p.24.

4 Bei, 2021, p. 133.

permite dar sentido ao emaranhado de suas existências, recordações e sentimentos ao longo de seu desenvolvimento. O papel da família é substituído pelo “papel do papel”, função terapêutica adquirida pela escrita – própria ou de outrem – em meio à solidão em que vivem, marcadas pela necessidade de serem escutadas de alguma forma. Júlia, ainda na infância, relata o que ela denomina de “o poder do diário”, após descarregar toda a ira que sentia pelo descaso demonstrado por seu pai:

[...] confesso que isso me machucava cada vez menos.
era quase melhor falar com a folha
que apenas escutava
silenciosa, mas atenta
quente
e sempre receptiva à minha dor.⁵

Aos poucos Júlia percebe que só pode contar consigo mesma para obter algum consolo diante da dor de ter que lidar com as demandas de seus pais: uma mãe que exigia dela a representação do papel de um “pequeno marido”, algo que preenchesse o vazio deixado em sua cama à noite, e, durante o dia, o “saco de pancadas” para descarregar suas frustrações; quanto ao pai, a relação não era menos delicada e, por vezes, a menina se percebe, através das manifestações do egoísmo do pai, quase como uma mala arrastada por obrigação.

Já no romance de Dostoiévski, *Niétotchka* se depara com a chave da biblioteca no terceiro lar para onde fora enviada. Esse fato abre para ela um universo de possibilidades, fazendo com que encontre uma saída do enclausuramento psicológico em que se encontrava via literatura. Porém, uma carta de amor, escondida dentro das páginas de um livro, endereçada à princesa Aleksandra Mikháilovna, sua benfeitora, marca os acontecimentos do final do romance, que permaneceu inacabado. Alguns biógrafos do autor sustentam que a não conclusão desta obra se deveu ao fato de Dostoiévski ter sido preso enquanto o escrevia. De qualquer maneira, afora o aspecto biográfico – aqui em segundo plano –, o próprio fato de ser uma obra que não se encerra é de especial interesse para o objetivo

⁵ Idem, 2021, p.85-86.

deste artigo, pois explicita ainda mais as semelhanças entre os dois livros, nos quais as duas protagonistas têm de lidar com as imprevisíveis experiências humanas, sendo, dentre elas, a morte, a mais irremediável e determinante de todas.

Assim como em *Niétotchka Niezvânova*, em que a protagonista tem de encarar o adoecimento e a morte de sua mãe e de seu padrasto Iégor, também em *Pequena Coreografia do Adeus*, Sérgio, o pai de Júlia, é assassinado, deixando inacabadas as suas esculturas que representavam, em última instância, suas tentativas de reconstrução da própria vida. No último encontro entre pai e filha, na obra de Bei, a impressão da protagonista é de que seu pai se tinha transformado num “artista que se dedica sem descanso a um projeto que ele precisa terminar”.⁶

2.2 A violência nas relações familiares

Um fator marcante nos dois romances é o nível de violência enfrentado pelas duas protagonistas em sua tenra infância e seus reflexos em seu desenvolvimento e nas relações que elas estabelecem no futuro com as outras pessoas. Essa violência, tanto física quanto psicológica, marca de forma definitiva a relação das protagonistas com seus pais, lançando-as no abismo cada vez mais profundo do ensimesmamento e do mutismo, lugar de incompreensões e de solidão do qual assistem, paralisadas, ao desenrolar dos conflitos entre seus pais e o lento processo de autodestruição de suas mães.

No caso de Júlia, a violência é física e explícita. Logo no início do romance, quando a menina está brincando na praça e vê o pai passar com a nova namorada, o sentimento de frustração e de raiva que culmina na agressão contra a amiguinha e as formigas do chão é apenas reflexo da violência que ela já vinha sofrendo em casa. Júlia responde com violência a tudo aquilo que lhe causa dor e que não pode ser colocado em palavras. Como já mencionado anteriormente, a agressividade de sua mãe, Vera, é descarregada sobre a filha como se ela fosse a culpada pelo fracasso de seu casamento e o divórcio. As inúmeras surras são relatadas como um fato corriqueiro e banal,

⁶ Bei, 2021, p.210.

com o qual a menina já havia se acostumado; não que antes da separação as circunstâncias fossem menos opressivas, pois a protagonista deixa claro que a relação entre os pais sempre fora tensa e marcada por silêncios e brigas.

[...] as brigas dos meus pais foram virando o chão onde nós pisávamos.

o silêncio da casa era sempre uma fermentação

para o que viria

e até mais angustiante

do que os gritos quando tudo estourava

geralmente por ciúmes

quando meu pai chegava tarde

e nos últimos dias

de casamento

não havia mais Nada além de

ameaça/soco

na mesa/porta

batendo

me acostumei

a dormir por cima disso, ou não dormiria nunca mais.⁷

A violência enfrentada por Júlia, entretanto, não a deixa nem mesmo quando, já adulta, resolve sair da casa da mãe e alugar outro lugar para morar. Quando a visita, sua mãe não deixa de “colocar o dedo na ferida”, utilizando as palavras como uma arma, apontando para sua dificuldade em criar laços e profetizando-lhe uma velhice solitária: “...sabe aqueles quadros de palhaço que ficam com a boca aberta para você jogar bolinha?” (Bei, p.171). Mas, ao contrário da protagonista do romance de Dostoiévski, Júlia reage à violência com violência, seja no corpo alheio ou no papel. Antes de encontrar uma saída via sublimação artística, sua agressividade é deslocada para a agressão contra as coleguinhas ou colocada em palavras e frases cruéis em seu diário. Ali, no papel, Júlia podia odiar sem receio, abandonar seus pais, vingar-se das agressões e resgatá-los em forma de sentimentos e pensamentos em frangalhos.

No romance de Dostoiévski, embora se perceba alguma violência física, o que marca as primeiras relações entre a protagonista e seus familiares – mãe e padrasto – é a violência

⁷ Bei, 2021, p. 57.

psicológica, mais especificamente o que hoje é denominado na área do direito como “alienação parental”. Iegor Iefimov, o padrasto de Niétotchka, ocupa a função de pai da protagonista, que não chegou a conhecer o próprio pai e só descobriu não ser filha de Iegor quando adulta. Entretanto, embora Niétotchka amasse desesperadamente o padrasto, aquele que ela acreditava ser o seu pai, era constantemente presa na teia das chantagens emocionais dele, que colocava a culpa de suas frustrações profissionais e pessoais numa fantasia projetada sobre a esposa, mãe da protagonista, que era quem os sustentava, levando a protagonista a desejar e fantasiar a morte da própria mãe para que ela e o pai pudessem, enfim, ser felizes. Sua mãe, por sua vez, presa a um amor destrutivo numa relação tóxica, destruía-se gradativamente e pouca ou nenhuma atenção prestava às necessidades da menina Niétotchka, que vivia numa circunstância de orfandade emocional até que essa situação se tornou, de fato, no plano da narrativa, real. A perda de sua mãe e o abandono por seu padrasto (morto logo depois) ao mesmo tempo em que representaram uma verdadeira catástrofe na vida da protagonista, também lhe permitiram se abrir para novas circunstâncias e experiências.

Tudo o que Niétotchka conhecia até então era a vida miserável no quatinho em que vivia com a mãe e o padrasto. Mas até isso lhe foi tirado pelo destino, que, repentina e ironicamente, depositou-a justamente dentro da mansão maravilhosamente iluminada, com suas cortinas vermelhas, que ela vislumbrava da janela do mísero cômodo onde a família morava, e na qual sonhara viver um dia com o seu pai. A realidade, entretanto, mesmo marcada pela suntuosidade dos ambientes ricamente ornados, não a tornara mais feliz. Por vezes, Niétotchka deixa às claras a solidão em que vivia, agravada pela sensação, agora real, de ser uma órfã vivendo em meio a estranhos numa mansão imensamente sombria e escura, não obstante iluminada. O adoecimento, pois, é inevitável.

Após reestabelecer-se da doença que a deixou debilitada por certo tempo, Niétotchka trava relações com a filha do Príncipe K, seu protetor: a menina Kátia. A forma como Niétotchka descreve o seu amor repentino e desesperado pela outra garota

demonstrava o quanto ela precisava se sentir ligada afetivamente a alguém. Kátia, embora não parecesse inicialmente corresponder a esse amor, manifestando ciúmes e até mesmo aversão pela outra, aos poucos vai cedendo à demanda de afeto de Niétotchka, denunciando que também ela, apesar de toda a riqueza em que vivia, vivenciava circunstâncias de solidão e de falta de atenção. A mãe de Kátia, que por sua vez não vê com bons olhos a relação entre as meninas, providencia o afastamento de ambas mediante uma viagem inesperada que leva a família toda para Moscou, deixando a protagonista aos cuidados da filha mais velha, fruto de seu primeiro casamento – e, portanto, irmã de Kátia –, Aleksandra Mikháilovna, jovem de vinte e poucos anos, casada, sem filhos e profundamente solitária. Assim, a protagonista é enviada para o terceiro lar, onde viveu até os 16 anos.

No entanto, em se tratando, ainda, de quando morava em seu segundo lar, é interessante observar que, embora as atitudes de toda a família do príncipe fossem marcadas pela polidez, demonstrando o quanto a educação e o refinamento social podem lapidar um espírito selvagem e amenizar a violência das lembranças dolorosas, a agressividade aparece de outra maneira, deslocada das pessoas para o cachorro da família, o buldogue Falstaff. O cão, encontrado pelo príncipe ainda filhote, sujo, abandonado, doente e desnutrido, não suportava ser acariciado, ameaçando morder quem ousasse invadir o seu pequeno território (a pele de urso na qual ele costumava descansar), mantendo-se sombrio e silencioso, pois “nunca era o primeiro a atacar, exigia apenas que as pessoas contornassem respeitosamente o lugar em que ficava...”⁸ Tal como a menina órfã do romance brasileiro, o cão Falstaff aprendera a se portar em sociedade, mas mantinha-se afastado e arredio por não conseguir esquecer as primeiras impressões vivenciadas na mais tenra idade.

⁸ Dostoiévski, 2002, p. 127.

2.3 A Espada de Dâmocles – reflexões sobre a verdade

Segundo relatado por Marcus Tullius Cícero, (106 a. C – 43 a.C.), em *Tusculanae Disputationum* (1), libri III, em 45 a.C., na corte de Dionísio, tirano de Siracusa, havia um conselheiro de nome Dâmocles que o invejava pela vida repleta de riquezas e facilidades. Então, certo dia, Dionísio sugeriu a ele que trocassem de lugar por um dia. Extasiado com tamanhas facilidades, Dâmocles tratou de tomar lugar à mesa, usufruindo das mais variadas e deliciosas iguarias, até que, num dado momento, ao olhar para cima, estremeceu e seu rosto foi tomado por uma palidez mortal: é que só naquele momento percebeu que sob a sua cabeça pendia uma espada presa ao teto por um único fio de crina de cavalo. Paralisado de medo, percebeu que toda a suntuosidade havia perdido o valor e tudo o que ele queria era fugir o mais rápido possível daquele lugar. Questionado por Dionísio, apenas balbuciava “A espada! Não a está vendo?”, ao que o outro respondeu-lhe: “Claro que sim! Vejo-a todos os dias. Quem quer ser um tirano e ocupar as primeiras posições, deve estar disposto a aceitar esses riscos. Eles vêm junto com o poder.”

A alegoria da Espada de Dâmocles se encaixa na narrativa de Dostoiévski acerca das primeiras impressões de Niétotchka diante da suntuosidade da mansão que ela via de longe e onde passou a viver depois. Ao habitar aquele ambiente, ela passa também a perceber coisas que antes não via por detrás das janelas com cortinas vermelhas. Tanto Niétotchka quanto Júlia, do romance de Bei, têm a ilusão de que são as únicas pessoas a viverem numa família triste, solitária e problemática. Para elas, as outras pessoas, ou famílias, são diferentes e vivem suas vidas felizes e realizadas. Ainda que não se possa negar a realidade da violência, tristeza, frustração, opressão e adoecimento psicológico nos lares onde nasceram, a verdade é que, nos lares alheios, a felicidade existe apenas na fantasia, e, muitas vezes, as circunstâncias opressivas não diferem muito daquelas vivenciadas, sobretudo no romance russo, pois independentemente da riqueza material que as

cerca, quase todas as pessoas que vivem nos ambientes requintados são dominadas por seus dramas subjetivos. No segundo lar em que foi acolhida, os donos levavam uma vida tão enfadonha e ritualística que mais se assemelham a personagens representando uma peça, especialmente a princesa, a qual demonstrava ser muito mais atenciosa quando diante da “plateia”: as visitas. Da mesma forma, no andar superior da mansão, onde mora uma tia idosa do príncipe, ela é um reflexo da solidão existencial que pairava sobre as cabeças de todos os integrantes da família:

A velha princesa trajava-se toda de preto, sempre com um vestido de tecido simples de lã, e usava sempre pequenos colarinhos brancos, engomados, formando umas dobras miúdas, que lhe davam uns ares de interna de asilo. Não abandonava o seu rosário, saía solenemente para a missa, jejuava diariamente, recebia visitas de dignitários eclesiásticos e de outras pessoas respeitáveis, lia livros religiosos e, de modo geral, levava uma vida tipicamente monástica. No andar superior havia um silêncio terrível [...]º

No terceiro lar para onde foi enviada, Niétotchka encontra na irmã mais velha da menina Kátia, Aleksandra, uma mãe substituta e amiga, porém o seu temperamento também tendia para a reclusão. A vida naquele novo espaço também era uma existência repleta de silêncios, “como se eu tivesse ido morar entre anacoretas...”¹⁰. A função opressora é investida na figura de Piotr Aleksândrovitch, o marido de Aleksandra Mikháilovna. É ele que busca o tempo todo censurar qualquer manifestação de alegria da esposa; é ele que surpreende Niétotchka na biblioteca, arrancando-lhe a missiva incriminadora. Aleksandra Mikháilovna é a esposa de um sombrio, sisudo e ambicioso negociante, presa numa relação doentia, sempre tomada pela insegurança diante do esposo, ávida por sua aprovação, numa atitude de extrema submissão. A desigualdade na relação entre o marido e a esposa é clara e faz com que reine no ambiente doméstico uma tensão aparentemente sempre prestes a explodir. A atitude submissa e penitente de

9 Dostoévski, 2002, p. 92.

10 Dostoiévski, 2002, p. 145.

Aleksandra é alimentada pelo marido, como se ela tivesse cometido um pecado que precisasse ser eternamente purgado. Mas de que crime se trata? Por que Aleksandra Mikháilovna se mostra tão frágil emocionalmente, com frequência se dando a ataques e desmaios?

Niétotchka só toma consciência do “segredo”, que não era colocado em palavras, quando encontra uma carta de amor e despedida endereçada a Aleksandra dentro de um livro. As palavras não deixam dúvida: Aleksandra teria tido um amor/amante antes de se casar. Por que motivo as palavras enamoradas de um amante – ainda que se leve em consideração o contexto histórico da época em que o romance foi escrito – parecem assim tão perigosas para a moralidade naquele lar? Embora nos dias atuais esse fato possa parecer insignificante, naquele contexto, era suficiente para lançar uma tensão permanente sobre o casal, como se pairasse uma mácula sobre a mulher apenas por ter entregado o seu coração a outro homem que não o marido.

A apreensão nas relações estabelecidas nos diversos ambientes familiares do romance de Dostoiévski e também no lar da infância de Júlia, na narrativa de Bei, mostra-se sempre marcada por uma ameaça invisível, como se vivessem, em família, sob a fúria iminente da Espada de Dâmocles, caso alguma coisa viesse a abalar a imobilidade do ambiente.

2.4 A Coreografia do desejo e outras representações

Em *Pequena Coreografia do Adeus*, os conflitos familiares nunca são discutidos, mas vivenciados entre quatro paredes. Em vários momentos do livro, a verdade das palavras chega à ponta da língua da protagonista, que quer vomitá-las em resposta às violências sofridas, mas não o faz. Ela sabe que não existe diálogo possível naquela trincheira:

– não se preocupe, teremos uma conversa em família –
ela explicou, me conduzindo na direção oposta da que eu
planejara
e nessa hora eu tive que segurar a boca

para não rir no rosto dela que não merecia, mas
deu vontade
de dizer que: uma conversa em família
nunca foi possível, não na minha casa
lá somos três solitários
irreversíveis
gravemente feridos
da guerra que travamos contra nós.¹¹

Será por esse motivo que a autora resolveu intitular sua narrativa a partir da passagem onde a menina Júlia observa o trabalho da máquina de lavar roupas? O movimento descrito de enlace e desenlace dos tecidos numa coreografia rítmica vai se tornando cada vez mais intenso, como se ela estivesse bailando uma cena imaginária de abandono de si mesma, quase numa atitude autoerótica, antes de ser interrompida pela campanha do telefone. Sintomaticamente, a cena que se segue é justamente um quebra-quebra de coisas suas, promovido por sua mãe, como se ela se tornasse, repentinamente, um censor tirano e opressor, punindo Júlia por buscar o prazer.

Essas e outras questões remetem, inevitavelmente, ao desejo inconfessado que, em última instância, é traduzido por *Bei* na forma de uma “pequena coreografia”. Do adeus? Afinal, a qual despedida a autora se refere? Poder-se-ia dizer a do abandono da realidade numa circunstância de “pequena morte”? Se levamos em consideração os estudos psicanalíticos sobre a histeria, torna-se cada vez mais fácil compreender o que na narrativa de *Bei* é declarado, claro e cristalino, enquanto no romance de Dostoiévski é velado e ganha os contornos dos segredos mais inconfessáveis. Freud descreve as conexões de pensamento que transformam afetos em conversão histérica, fato que não deixa de fazer com que se pense na personagem Aleksandra:

Tal fator está sempre presente, no entanto, quando o conflito se dá entre complexos firmemente enraizados de representações morais em que o indivíduo foi educado e a lembrança de ações ou simples pensamentos irreconciliáveis

11 *Bei*, 2021, p. 108.

com essas representações; quando, em outras palavras, se sentem as dores da consciência [...] É uma constatação cotidiana que um conflito entre representações irreconciliáveis possui um efeito patogênico. O que se acha em questão na maioria das vezes são representações e processos ligados à vida sexual: a masturbação num adolescente com susceptibilidades morais; ou, numa mulher casada de moral rigorosa, a conscientização de sentir-se atraída por um homem que não é o próprio marido.¹²

Embora *Niétotchka Niezvânova* não seja a obra mais famosa do autor, e tampouco aquela tomada como referência por Freud ao escrever sobre Dostoiévski, é impressionante o quanto ela permite antecipar a teoria freudiana acerca dos caminhos possíveis de escoamento das pulsões, a saber: a reversão ao seu oposto, o retorno em direção ao próprio ego do indivíduo, o recalque e a sublimação. No primeiro caso, o da reversão ao seu oposto, Freud sustenta que ela afeta a finalidade da pulsão, promovendo uma mudança da atividade para a passividade. Isso é claro na obra de Dostoiévski quando se analisam as relações sadomasoquistas estabelecidas pelos personagens, tão claras na relação entre a mãe e o padrasto da protagonista quanto na relação de sua benfeitora Aleksandra e seu esposo. O segundo caminho, o do retorno da pulsão em direção ao próprio ego, é facilmente observado no comportamento do personagem Iégor, o padrasto. Ao mesmo tempo em que enaltece a si mesmo, as suas virtudes excepcionais como violinista, ele se autodestrói, transformando-se no pior inimigo de si mesmo. O recalque é o caminho mais facilmente identificável no romance de Dostoiévski, denunciado através dos diversos sintomas elencados na obra. Quase nenhuma personagem do romance é apresentada ao leitor como uma figura saudável, especialmente as mulheres. Todas são quase assexuadas, dadas a acharques, tremores, crises de choro, febres e desmaios, deixando no leitor a impressão de estar assistindo a uma peça teatral na qual os atores, por esquecimento das falas e vergonha do público, encontram como única saída a simulação de um mal-estar que possa tirá-los de cena.

12 Freud, 1893-1895, p. 216.

As personagens masculinas, por sua vez, costumam recorrer a silêncios e ausências, remoendo-se em elucubrações intelectuais. E, finalmente, a sublimação das pulsões é apresentada como caminho – tanto religioso quanto artístico – para lidar com as frustrações da existência.

A inocência demonstrada por Niétotchka nas excitações sexuais, ainda que não tivessem o seu caráter claramente explícito em palavras, eram expressas em suas relações com a menina Kátia, ao ponto de terem gerado certo desconforto e ameaça de escândalo em sua época.

[...] Algo me atraía irresistivelmente para ela. Não me cansava de olhá-la, e isto a deixou surpreendida. Era tão forte aquela atração, eu me entregava com tamanho ardor a esse meu novo sentimento, que ela não poderia deixar de notá-lo, e a princípio isto lhe pareceu estranho, inaudito. Lembro-me de que, de uma feita, no decorrer de certo jogo, não me contive, atirei-me ao seu pescoço e pus-me a beijá-la.¹³

Intencionalmente ou não, o romance de Dostoiévski, como já foi dito anteriormente, é uma obra inconclusa. No posfácio da edição brasileira de 2002, Boris Schnaiderman, tradutor do livro, refere-se a ela como “Um Grande Romance Truncado”, esclarecendo que o autor tinha a intenção de continuá-la. No entanto, ele morreu em 1881 sem concluí-la. “Ocorre ali uma brusca interrupção do enredo, a ação se suspende e resta ao leitor conjecturar sobre o que fariam as personagens se o romance fosse continuado”.¹⁴ Schnaiderman ainda chama a atenção para a impressão de João Alexandre Barbosa (primeiro tradutor da obra) do que denominou de “prenúncio da teorização freudiana”, demonstrado no fascínio e no estranho amor que fazia com que a protagonista chegasse a desejar a morte da mãe para que pudesse, enfim, viver sozinha com o padrasto (que ela pensava, àquela altura, ser o seu pai biológico).

Assim, é possível questionar se a “obra inconclusa” do autor russo não seria, num recurso último e derradeiro do escritor, um registro das inconstâncias da própria existência, em que quase nunca há espaço para a conclusão da vida. A morte,

¹³ Dostoiévski, 2002, p.103.

¹⁴ Dostoiévski, 2002, 216.

tal como a dos pais da protagonista Niétotchka, pode chegar sem anúncio, solapando palavras que poderiam preencher lacunas...

Aline Bei, ao contrário de Dostoiévski, é bem mais explícita ao atribuir e colocar na escrita de sua protagonista todos os elementos psicológicos mais complexos que ela, Júlia, mesmo em sua tenra idade, já observa com propriedade. Talvez a época, neste caso, seja uma questão fundamental a ser levada em consideração, na medida em que o saber psicanalítico, sobretudo ligado à sexualidade infantil, não é mais ignorado nos dias atuais. Júlia, ao contrário de Niétotchka, já é apresentada como alguém que vai tomando consciência da própria sexualidade. Mais que os “pelos involuntários” apontados como indícios da puberdade, a menina Júlia já sabe relacionar dor e prazer; vida e morte, a angústia dolorosamente crescente que antecede a explosão de gozo e, por fim, o nada, numa coreografia da “pequena morte”.

[...] naquela noite
me recusei a dormir na cama da dona Vera.
no entanto sonhei
que me acontecia praticamente o mesmo. eu chegava
tarde e minha mãe me batia
a diferença é que no sonho o Chinelo tinha vida própria.
ele percorria todo o meu corpo por baixo da roupa
me fazendo sentir um prazer imensurável.
Minha mãe ria de mim, dizendo: Está gostando, hein? você
Está gostando!¹⁵

Não surpreende que, no episódio no qual a protagonista perde a virgindade com um amigo de seu pai, eles corram pelas ruas até a pensão e se refiram a isso como uma fuga da Morte. Após a consumação do ato, a protagonista observa que “a Morte sempre dá um jeito de nos encontrar”.¹⁶ No entanto, de todas as cenas criadas por Bei em sua obra, talvez a que mais choque o leitor seja justamente a final, quando a mãe da protagonista,

15 Bei, 2021, p.96.

16 Bei, 2021, p. 250

sem conseguir disfarçar sua perplexidade e sua incapacidade em lidar com a notícia da morte do ex-marido, chama pelo seu nome e procura beijar sua própria filha na boca... “deixei”. Essa última palavra, escrita em fonte diminuta, escorre como uma última lágrima. Por sua mãe... por si mesma.

Destarte, pode-se notar a mútua iluminação entre as obras, apesar de seu amplo distanciamento espaço-temporal, uma vez que as duas protagonistas experienciam, cada qual à sua construção, o confronto da perda e da dor engendrado pelo discurso literário. Perfiladas pelos desencontros familiares, tanto as personagens nucleares quanto as secundárias buscam vazão aos sentimentos – às vezes, inclusive, por meio da arte, como demonstrado em ambas as narrativas – para sobreviver ao hostil e à solidão, tateando – no plano da ficção – mazelas muito próprias à condição humana.

Referências bibliográficas

BEI, Aline. *Pequena Coreografia do Adeus*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Niétotchka Niezvânova* (Trad. Boris Schnaiderman). São Paulo: Editora 34, 2002, 1821-1881 (primeira edição).

FREUD, Sigmund. “Estudos sobre a Histeria”. In: *Obras Completas*, Vol. II. Rio de Janeiro: Imago, 1969, 1893-1895 (primeira edição).

FREUD, Sigmund. “O Instinto e suas Vicissitudes”. In: *A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre Metapsicologia e Outros Trabalhos*. *Obras Completas*, Vol. XIV, pp. 137-167 e pp. 357-377. Rio de Janeiro: Imago, 1969, 1915-1916 (primeira edição).