



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

REBECA CAROLINNE CASTRO GOMES

**A COSMOLOGIA TOLSTOIANA E AS AGONIAS DO DESEJO: UM ESTUDO À
LUZ DA PSICANÁLISE**

FORTALEZA

2017

REBECA CAROLINNE CASTRO GOMES

A COSMOLOGIA TOLSTOIANA E AS AGONIAS DO DESEJO: UM ESTUDO À LUZ DA
PSICANÁLISE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Psicologia. Área de concentração: Literatura e Psicanálise.

Orientadora: Professora Doutora Laéria Beserra Fontenele.

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- G617c Gomes, Rebeca Carolinne Castro.
A cosmologia tolstoiana e as agonias do desejo : um estudo à luz da psicanálise / Rebeca Carolinne Castro Gomes. – 2017.
153 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Fortaleza, 2017.
Orientação: Profa. Dra. Laéria Beserra Fontenele.
1. Liev Tolstói. 2. Moral. 3. Literatura. 4. Desejo. 5. Psicanálise. I. Título.

CDD 150

REBECA CAROLINNE CASTRO GOMES

A COSMOLOGIA TOLSTOIANA E AS AGONIAS DO DESEJO: UM ESTUDO À LUZ DA
PSICANÁLISE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Psicologia. Área de concentração: Literatura e Psicanálise.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Laéria Beserra Fontenele (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Karla Patrícia Holanda Martins
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Leônia Cavalcante Teixeira
Universidade de Fortaleza (UNIFOR)

Para Otlíio.

AGRADECIMENTOS

A escrita desta dissertação constitui um pedaço *eleito* em minha vida. Como em toda *escolha*, sua sustentação só foi possível graças a pessoas que ampliaram as minhas possibilidades e alentaram os meus caminhos. Por essa razão, agradeço *profundamente*...

À minha orientadora, Professora Laéria Beserra Fontenele, por, ao longo de minha jornada, ter acolhido, orientado e encorajado a realização de meus projetos. Minha gratidão pela confiança e pela sensibilidade com que conduziu todo esse processo.

À Professora Karla Patrícia Holanda Martins, por sua sempre atenciosa e diligente leitura, assim como por todas as suas preciosas e bem-vindas contribuições.

À Professora Leônia Cavalcante Teixeira, pela generosidade com que acolheu este trabalho, por sua disponibilidade e, especialmente, por sua indispensável colaboração.

Ao Professor José Célio Freire, por seu incentivo e por sua *tutoria* nos mais diversos âmbitos de meus estudos.

Aos meus colegas de linha de pesquisa, Rodrigo, Larissa, Gabriela e Paulo, pela solidariedade nos incontáveis momentos de angústia e pela alegria de podermos compartilhar os frutos de nossas realizações.

Às minhas amigas, Lise, Rachel, Juliana, Priscilla, Lívia, Camila, Ivna e Ana Izabel, por serem essas *mulheres admiráveis*, exemplos de sabedoria e fontes de inspiração em minha vida.

À minha querida Neidinha, por acolher-me de forma sempre tão carinhosa.

À querida Dona Leda, por sua amizade e por nos auxiliar nos cuidados com nossa casa.

À Escola de Psicanálise Corpo Freudiano, bem como aos seus membros associados, pelo fortalecimento dos nossos laços de carinho e de trabalho.

Aos membros do Programa Clínica, Estética e Política do Cuidado, especialmente à Taís Bleicher, à Sâmara Gurgel e ao Elton Calixto, pela oportunidade de trabalho e pelo aprofundamento de minhas experiências clínicas.

À Eveline Assunção e ao Hélder Hamilton Dias do Carmo, por todo o imprescindível auxílio prestado.

À CAPES, pelo incentivo à pesquisa e pelo importante apoio financeiro.

À minha mãe, Helena, pelas bênçãos de suas orações e pela ternura de seus cuidados.

À memória do meu pai, Miguel, e do meu irmão, Mylenno, por terem sido homens decisivos para a determinação dos meus desígnios.

Aos meus sobrinhos, Leonardo e Myrella, pela delicadeza e fortuna de nossos laços.

E ao meu companheiro, Otílio, porque ele é aquele sem o qual, para mim, *não há caminho, eu não me acho.*

“Às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente.”

João Guimarães Rosa.

RESUMO

De posse da constatação de que o *pathos* inconfundível da autoria de Liev Tolstói reside em um compósito de convicção doutrinária e intuição artística, este trabalho consiste em uma pesquisa em psicanálise que tem, como objeto de estudo, o autor e as suas insígnias literárias. O objetivo principal é construir uma *cosmologia* que represente a singularidade tolstoiana em seu modo de convocação da palavra e acomodação do desejo. Concorrem para isso os seguintes objetivos específicos: por se tratar de um estudo localizado na interface psicanálise-literatura, visa, em primeiro lugar, estabelecer as bases de natureza epistemológica, teórica e metodológica que delimitam as relações estabelecidas entre os campos da literatura e da psicanálise; por considerar a variabilidade da letra tolstoiana, busca determinar as condições que possibilitam o trabalho com os escritos do autor; por compreender que o trabalho do poeta é tributário de uma reserva inconsciente, procura investigar os traços que definem o seu estilo e indicam a sua tendência; por fim, por se fundamentar na discussão psicanalítica acerca do exame das fantasias em sua vinculação com as criações literárias, intenta descobrir o índice definidor do que foi denominado *façanha tolstoiana*. Para tanto, de acordo com as determinações do dispositivo analítico, empreendeu-se uma leitura que possibilitou encontrar, malgrado os seus vaticínios morais, o que particulariza, nos escritos de Liev Tolstói, a sua implacável sensualidade. Espera-se, com este estudo, não apenas constituir um terreno profícuo aos desbravamentos da psicanálise, como, igualmente, transmitir aquilo que não cessa de se produzir: a verdade do inconsciente e os seus liames ficcionais.

Palavras-chave: Liev Tolstói. Moral. Literatura. Desejo. Psicanálise.

RESUMEN

Consciente de que el *pathos* inconfundible de Leo Tolstoy es un compuesto de convicción doctrinal y intuición artística, este trabajo consiste en una investigación en psicoanálisis que tiene, como objeto de estudio, el autor y sus insignias literarias. El objetivo principal es construir una *cosmología* que represente la singularidad tolstoiana en su modo de usar la palabra y acomodar el deseo. Ayudan en ese intento los siguientes objetivos específicos: por ser un estudio ubicado entre literatura y psicoanálisis, visa, en primer lugar, determinar las bases epistemológicas, teóricas y metodológicas que delimitan las relaciones establecidas entre los campos de la literatura y del psicoanálisis; teniendo en cuenta la diversidad de la letra tolstoiana, busca determinar las condiciones que permiten el trabajo con los escritos del autor; por comprender que el trabajo del poeta se hace según una reserva inconsciente, busca investigar los rasgos que definen su estilo y que indican su tendencia; por último, por basarse en la discusión psicoanalítica sobre el examen de las fantasías en su asociación con las creaciones literarias, intenta descubrir el índice definidor de lo que se llamó la hazaña tolstoiana. Para tanto, según las determinaciones del dispositivo analítico, se realizó una lectura que permitió encontrar, a pesar de sus conductas morales, o que identifica, en los escritos de Leo Tolstoy, su implacable sensualidad. Con este trabajo, se espera constituir un terreno fértil para los estudios del psicoanálisis y transmitir lo que no deja de producirse: la verdad del inconsciente y sus vínculos con la ficción.

Palabras clave: Liev Tolstói. Moral. Literatura. Deseo. Psicoanálisis.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	A VERDADE DO INCONSCIENTE E OS SEUS LIAMES FICCIONAIS	17
2.1	Rupturas e desvios	17
2.2	Novos caminhos	28
2.3	Estamos no terreno do método	40
3	A LIDA COM LIEV TOLSTÓI E SEUS (E)FEITOS DE AUTORIA	53
4	O ESTILO TOLSTOIANO E A SUA TENDÊNCIA	74
5	LIEV TOLSTÓI: SENTENÇA E FANTASIA	102
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
	REFERÊNCIAS	144

1 INTRODUÇÃO

Em termos de posicionamento investigativo, a pesquisa aqui apresentada consiste no desdobramento de um caminho anteriormente percorrido. Este, culminando na escrita do trabalho intitulado *Leon Tolstoi: o romancista e o dogmático. Do conflito perene à produção literária* (GOMES, 2014), procurou, diante da complexidade da trama de Liev Tolstói¹, investigar a problemática do estilo do autor. Em outras palavras, o propósito do trabalho mencionado consistiu na investigação do conjunto de significantes que conferem consistência às obras e particularidade ao nome de Liev Tolstói, no campo da literatura.

Nessa direção, constatou-se que o *pathos* inconfundível de sua autoria reside na tensão entre duas facetas, uma moralista e uma literária (SCHNAIDERMAN, 1983a), de modo que a sua relevância fundamenta-se na construção de uma literatura híbrida, marcada, vale dizer, por uma dialética conciliatória entre doutrina e ficção. Desse modo, podemos afirmar que o nome de Liev Tolstói resulta como *efeito* de um compósito de convicção de apóstolo e intuição de artista que, ao delimitar o processo de escritura, confere contornos consistentes à marca estilística do autor.

Em linhas gerais, a título de suporte para as discussões que empreendemos, é preciso ter em mente que Liev Tolstói é um ficcionista radicalmente singular. Sua fatura criativa aponta, para além de seu artesanato romanesco, uma reflexão situada no umbral entre religião, política e filosofia da existência (GOMIDE, 2004). Por esse motivo, tocados por seu diapasão peculiar, somos impelidos a reconhecê-lo como um ícone polivalente, um tipo de autor, cuja marca literária consiste no inextrincável enovelamento de diversas dimensões, destacadamente, a de ficcionista e a de doutrinador.

Nesse contexto, consoante Bernardini (2010), observamos que o estudo de suas obras constitui um significativo desafio, uma vez que envolve a difícil e penosa tarefa de equacionar o quanto de pensador e artista cabe a Liev Tolstói. Diante de sua potência

¹ A diferença percebida na escrita deve-se às diversas formas de tradução do nome do autor. A forma Leon Tolstoi refere-se à obra *Ana Karenina*, traduzida por Lúcio Cardoso, com intermédio de uma tradução em francês, e publicada pela Editora Tecnoprint. A data de publicação dessa obra é incerta. Foram encontradas duas informações divergentes. A primeira data refere-se ao ano de 1985. Essa informação foi fornecida por Denise Guimarães Bottmann, através do documento intitulado “Tolstói no Brasil”, publicado pela Revista Belas Infiéis, no ano de 2015. A segunda data de publicação da obra pela Editora Tecnoprint refere-se ao ano de 1990. Tal informação, por sua vez, foi fornecida por Zhang Longxi, através do artigo intitulado “Encruzilhada, assassinato à distância e tradução: sobre a ética e a política da comparação”, o qual foi publicado em 2014 pela Revista Brasileira. Por fim, a forma de escrita Liev Tolstói concerne à obra nomeada *Anna Kariênina*. Traduzida, diretamente da língua russa, por Rubens Figueiredo, essa obra foi publicada pela Editora Cosac Naify no ano de 2013. Para a escrita desse trabalho dissertativo, quando precisarmos nos referir ao nome do autor, adotaremos, majoritariamente, a grafia Liev Tolstói.

narrativa, somos convocados a considerar a tensão, sempre latente, entre Tolstói artista e Tolstói pensador, de modo que, para compreender a grandeza do artista, devemos recorrer “[...] ao doutrinador que colore com seu *pathos* e sua veemência toda a obra tolstoiana.” (BERNARDINI, 2010, p. 18, grifo da autora).

Desse modo, no que tange à fenomenologia literária de Liev Tolstói, devemos assinalar que, em significativa medida, em seus textos, vislumbra-se uma visão de mundo pautada em ideais de moralidade. Estes, apresentando, como entroncamento axial, os pressupostos do cristianismo, são demonstrados, como uma *tese*, ao longo de toda a estrutura narrativa (BERNARDINI, 2010). No entanto, é imprescindível dizer que, não obstante o seu alcance moral, as obras de Liev Tolstói são plenas, outrossim, de uma irrefutável potência estética, de modo que sua narrativa supera o lugar comum de uma simples *moralité* e salvaguarda, indubitavelmente, toda uma exuberância literária.

Sendo assim, o caráter híbrido que daí assoma e confere tonalidades peculiares à materialidade de seus textos pode, por sua vez, ser percebido em termos de uma trajetória errática que, ao dar corpo à criação, ora emerge por meio da pena ficcionista que erogeniza a obra e seduz o leitor, ora por meio da pena(lização) moralista que confere, aos transgressores, uma inapelável expiação. Dessa forma, considerando que, caracteristicamente, “Tolstói assumiu uma função de doutrinador, forçosamente atravessada pelo impulso literário que lhe impunha, ao mesmo tempo, o caráter de grande romancista.” (SCHNAIDERMAN, 1983a, p. 25), sentimo-nos convencidos do valor que o texto de Liev Tolstói constitui ao franqueamento do estudo e à transmissão da psicanálise. Por esse motivo, consideramos lúdica e justificada a nossa escolha pela continuidade de um trabalho que transcorre em meio às veredas que alicerçam a pujança e a peculiaridade literárias do autor.

Assim, subsidiados por um percurso anterior e com vistas ao desenvolvimento de uma nova pesquisa, tencionamos, agora, na qualidade de *objetivo geral*, a tarefa de *construir uma cosmologia² que represente a singularidade tolstoiana em seu modo de convocação da palavra e acomodação do desejo* – o impulso que, imprimindo sulcos, estabelece uma *trilha*

² *Cosmologia* é uma palavra-imagem que, no contexto de nosso trabalho, responde a uma necessidade de natureza metodológica e empenho conceitual. Refere-se, assim, a uma tentativa de, em face da vasta e multifacetada ficção tolstoiana, construir um microcosmo, isto é, um pequeno universo que, efeito de sentido que o compêndio de suas obras tem o poder de alavancar, possa reproduzir a especificidade do autor. Nesse sentido, mediante a reunião dos fragmentos literários que nos pareceram mais significativos, procuramos, seguindo as concatenações que lhes são atribuíveis, construir uma unidade de sentido que nos permitisse transitar por seus textos e identificar, em meio aos (e)feitos de autoria de Liev Tolstói, não apenas a sua visão de mundo, mas, especialmente, o seu modo de convocação da palavra e acomodação do desejo. Em resumo, trata-se de um recurso representativo, forjado, com efeito, a partir da reunião de elementos constitutivos do legado que ele nos deixou.

que faz com que o sujeito guie o “[...] seu *trem* por um caminho de onde não pode sair.” (LACAN, [1964] 2008, p. 56, grifo nosso). Nessa direção, vale ainda dizer que concorreram, significativamente, para o alcance de nosso intuito geral, os nossos *objetivos específicos*. Estes que, desenvolvidos e circunstanciados, operaram como fonte forjadora dos quatro capítulos que compõem e avultam este texto dissertativo.

Dessa forma, levando-se em consideração que a nossa interlocução de saberes fundamenta-se nos fios que sustentam, desde a aurora da psicanálise, uma aliança de natureza literário-analítica, consideramos justo afirmar que o nosso primeiro capítulo – *A verdade do inconsciente e os seus liames ficcionais* – emerge como fruto de nosso primeiro intento, qual seja: *estabelecer as bases de natureza epistemológica, teórica e metodológica que delimitam as relações estabelecidas entre os campos da literatura e da psicanálise*. Se assim procedemos, foi porque consideramos indispensável reunirmo-nos a Sigmund Freud em seu sempre candente esforço de recolocar a psicanálise no debate da ciência.

Ademais, dados os caminhos que escolhemos perseguir e os investimentos que, para isso, empreendemos, vale dizer que, junto a essa reivindicação analítica, procuramos igualmente revalidar quem, por certo, a acompanha. Ocorre que, tendo em mente o lugar ocupado pela descoberta do inconsciente na esteira da epistemologia, é incontestado que a psicanálise é dotada de uma lógica que, peculiar ao seu objeto, se encontra antecipada e ratificada pela ficção.

Fora isso, a título de informação suplementar, é importante dizer que tal objetivo apresenta uma motivação, em certa medida, velada. Ocorre que, no âmbito dos cursos de *Mestrado Acadêmico*, o presente trabalho desenvolve-se amparado, sobremaneira, aos pressupostos concernentes a uma linha específica de pesquisa, qual seja: *Psicanálise e Práticas Clínicas*. Esta, contudo, ainda que salvaguardada a sua especificidade, encontra-se, na *Universidade Federal do Ceará*, alocada em um *Programa de Pós-Graduação em Psicologia* – e não em *Psicanálise*. Desse modo, no que tange aos efeitos dessa feição acadêmica, é possível destacar que a realização deste percurso de pós-graduação deu-se, não obstante os estudos dedicados à teoria analítica, em meio a uma estrutura curricular composta, outrossim, por disciplinas psicológicas.

Sendo assim, o estabelecimento de uma circunjunção entre a Psicologia e a Psicanálise, longe de restringir-se a uma dimensão de desfalque quanto à especificidade analítica da estrutura curricular, possibilitou, de suma importância, o levantamento e a discussão de questões que, vinculadas às exigências impelidas a toda pesquisa acadêmica, entoaram problemáticas e dissonâncias, inexoravelmente, existentes, em razão das

particularidades concernentes a cada campo de estudo. Nesse contexto, levando-se em consideração que, no que tange à psicanálise, “[...] impossível não perceber, há algo que [se impõe] de uma maneira a um só tempo nova, séria e autêntica.” (LACAN, [1959a] 2016, p. 383-384), a construção das argumentações teóricas, metodológicas e epistemológicas desse primeiro capítulo contou, igualmente, com o esforço deliberado de criação de um suporte sólido, capaz, por sua vez, de afiançar o pertencimento, ao *campo da racionalidade científica*, da já consagrada aliança analítico-literária.

Nesse sentido, vale ainda afirmar que, na lida com as tramas ficcionais, na medida em que consideramos que há um modo de conceber e fazer pesquisa em psicanálise (ELIA, 2000), esse capítulo contou, também, com o objetivo de estabelecer e demonstrar os nossos encaminhamentos metodológicos. Condicionado às determinações do *dispositivo analítico*, bem como às idiossincrasias do *material literário*, nosso procedimento consistiu naquilo que convencionamos designar *leitura analítica de um texto literário*.

Dito isso, manifestada e – acreditamos – esclarecida essa preocupação, com o intuito de darmos continuidade ao arrolamento de nossos *objetivos específicos*, seguimos dizendo que, na medida em que pretendemos nos debruçar, à luz da psicanálise, sobre o autor Liev Tolstói e as reentrâncias literárias de sua cosmologia, figurou-nos imprescindível observar que a variabilidade de suas modalidades textuais precisa ser, necessariamente, considerada. Daí o nosso segundo *objetivo específico* – aquele que deu origem ao capítulo intitulado *A lida com Liev Tolstói e seus (e)feitos de autoria* – ter sido o de, diante da multifacetada letra tolstoiana, *determinar as condições que nos habilitam e nos condicionam a lidar com seus roteiros*. Ajudaram-nos, nessa tarefa, as prerrogativas sustentadas pelo Formalismo Russo, assim como a assertiva, advinda do campo da crítica literária, que determina que, na análise de fenômenos literários, “[...] literatura é tudo o que aparece fixado por meio de letras [...]” (ROSENFELD, [1964] 2014, p. 11).

Em seguida, tendo em mente que, no compasso de suas produções, o artista revela o caráter *formal* de seu espírito, aquele rastro que assume uma *forma* permanente, reconhecível e, portanto, identificável (SCHOPENHAUER, 2005), procuramos *investigar os traços que definem o estilo tolstoiano, bem como aquilo que, estruturado como imposição do artista, indica a sua tendência*, o seu modo de olhar e a direção para qual aponta a sua leitura. Tal empreendimento habilitou-nos a construir o nosso terceiro capítulo – *O estilo tolstoiano e a sua tendência* –, onde, de maneira geral, tangenciamos o espectro de sua moralidade, procurando circunstanciá-la em sua face utilitarista, consciente e racional e, ao mesmo tempo, em sua vertente de resposta aos ímpetus da pulsão. Neste contexto, vale indicar que a

moralidade tolstoiana aparece sustentada por um sentimento religioso e por uma inspiração romântica que, com aspecto obsessivo, acaba por conferir eloquência mortífera aos caminhos determinados pela sublimação. Por esse motivo, de modo condensado, fomos levados a entender que, sob a égide de um *estilo mortífero*, a *tendência tolstoiana* consiste na *negação de todas as coisas*.

Por fim, tendo em vista a discussão psicanalítica acerca do exame das fantasias em sua vinculação com as criações literárias (FREUD, [1908a] 1996), procuramos, pela alça da recepção e pelos determinantes conceituais da metapsicologia, nos aproximar, mais especificamente, de um dos roteiros de Liev Tolstói e, a partir dele, *descobrir o que assoma, aos nossos olhos, como traço definidor de sua façanha*. Para isso, por considerarmos um material que condensa, de modo significativo, a fundamentação da ótica tolstoiana, escolhemos estudar o romance *Anna Kariênina*, bem como a personagem homônima da obra, uma notável figura de mulher.

Nesse sentido, vale dizer que a personagem Anna Kariênina figurou-nos como um ponto privilegiado para a investigação dos emaranhados tolstoianos acerca da moral e da pulsão. Através dela, por acreditarmos que o desejo constitui signo inarredável dos liames que determinam o ato da criação, chegamos, como quem alcança um *achado*, àquilo que, em Liev Tolstói, determina e singulariza a sua própria *sensualidade*. Com efeito, essa foi a substância modeladora do quarto e último capítulo de nossa dissertação, qual seja *Liev Tolstói: sentença e fantasia*.

2 A VERDADE DO INCONSCIENTE E OS SEUS LIAMES FICCIONAIS

“É primeiramente através dos poetas que devem ouvir uma língua, dos poetas que a criaram e lhe deram perfeição.”

(Stefan Zweig)

No âmbito de uma pesquisa em psicanálise, consideramos importante tecer algumas afirmativas, cujo escopo principal consiste em estabelecer *delimitações*. Estas, de natureza teórico-metodológica, relacionam-se ao problema de pesquisa, por nós, alavancado, e, por essa razão, contribuem para a justificação e a localização de nossa discussão em um determinado campo de estudo.

De acordo com Pommier (1992), “‘Inconsciente’ é um termo novo na história do pensamento. Antes de Freud, a qualidade de inconsciente podia ser atribuída a um ato ou a uma idéia, mas nenhum substantivo lhe correspondia.” (p.67). Nesse sentido, outorgado a condição de objeto, por excelência, da psicanálise, o inconsciente, entendido aqui não apenas como aquilo que se opõe à consciência, mas como aquilo que, por se opor a ela, é estruturado segundo uma sintaxe radicalmente própria, deve ser compreendido em um contexto em que a psicanálise – na história da edificação de suas bases epistemológicas, bem como do assentamento de seu método de pesquisa e de tratamento –, dada a idiossincrasia do saber que ela comporta, viu-se obrigada a, em face dos pressupostos da ciência clássica, *romper laços, promover desvios e encontrar novos caminhos*.

Desse modo, este capítulo visa, em uma primeira instância, à ratificação da impossibilidade de sustentação, por parte da teoria psicanalítica, da racionalidade cartesiana, bem como de sua sintomática da consciência, e pretende, outrossim, conduzir o leitor a considerações que se referem, no âmbito de uma necessária ruptura com a ciência moderna, à auspiciosa relação estabelecida entre a psicanálise e a literatura, lugar, conforme tencionamos demonstrar – na medida em que se constitui o dispositivo de nossa pesquisa – de uma legítima, imprescindível e substancial tradição. Ademais, na lida com as tramas ficcionais, na medida em que consideramos que há um modo de conceber e fazer pesquisa em psicanálise (ELIA, 2000), em uma segunda aproximação, temos, nesta seção de nosso texto, o objetivo de estabelecer e demonstrar os nossos encaminhamentos metodológicos.

2.1 Rupturas e desvios

Com o fito de nos debruçarmos, inicialmente, nos arranjos epistemológicos que a descoberta do inconsciente impôs, inexoravelmente, aos limites conhecidos pela ciência tradicional, citemos, como ponto de partida de nossa discussão, as enfáticas palavras de Lacan ([1964] 2008): “Ouso enunciar, como uma verdade, que o campo freudiano não seria possível senão certo tempo depois da emergência do sujeito cartesiano, por isso que a ciência moderna só começa depois que Descartes deu seu passo inaugural.” (p. 53).

No que tange a isso, Antonio Quinet (2003), remontando-nos a essa assertiva lacaniana, afirma, em outras palavras, que a concepção de Ciência Moderna, alavancada pelo pensamento de René Descartes, foi condição elementar para o advento da psicanálise. Ocorre que Descartes, herdeiro dos pensamentos grego e medieval (GARCIA-ROZA, 1985), na medida em que formulou a pergunta “*O que sou eu?*”, estabeleceu um passo inaugural e revolucionário no que toca às elucubrações acerca da subjetividade humana. Dito de outro modo, é possível afirmar que o pensamento cartesiano substanciou, de forma inédita, a enunciação, dentre outros, do conceito de sujeito (QUINET, 2003).

Assim, fundamentando-se na radicalidade de seu método dubidativo, o qual consiste em uma hiperbólica suspensão e anulação das concepções de existência e de saber a respeito do homem, Descartes, empreendendo investigar os domínios da subjetividade, atinge o zênite de sua concepção ao assegurar a existência de um único ponto de certeza, qual seja, o pensamento (QUINET, 2003).

Daí decorre, conforme sabemos, uma série de desdobramentos, dentre os quais, um dos mais substanciais consiste na emergência de uma função axiomática que conjuga verdade e razão. Dito de outro modo, o método cartesiano resultou na acepção de que aquilo que é verdadeiro só pode ser concebido de forma clara e distinta através da esfera da racionalidade, sendo esta, por seu turno, atributo adstrito à dimensão da consciência (QUINET, 2003).

Ademais, ainda a esse respeito, podemos dizer que, na esteira do pensamento cartesiano, a consciência adquire contornos de reduto da verdade e reino da universalidade e da identidade, de modo que o sujeito que aí opera emerge como um ser uno, indivisível e, essencialmente, identificável por aquilo que o consubstancia, ou seja, o pensamento (QUINET, 2003). Dessa maneira, sustentando-se na assertiva cartesiana que assinala “Lá onde penso eu sou”, observamos que a consciência transforma-se em um referencial central e inabalável da filosofia moderna (GARCIA-ROZA, 1985), de modo que, no mundo cartesianamente concebido, a correspondência entre ser e pensamento nutre “[...] o ideal narcísico de uma consciência idêntica a si mesmo [...]” (GARCIA-ROZA, 1985, p. 20). Para

Lacan ([1964] 2008), “[...] no cogito cartesiano, [...] o sujeito se saca como pensamento [...]” (p. 83).

Desse modo, consoante Quinet (2003), o sujeito definido pelo método cartesiano e pelo seu ato fundador torna-se, categoricamente, o sujeito da ciência. Ademais, vale dizer que, com efeito, esse é o mesmo sujeito da ciência sobre o qual opera a psicanálise e sem o qual, conforme apontamos linhas acima, ela não poderia ter vindo à luz (QUINET, 2003). No entanto, faz-se ainda imprescindível apontar que, se, para a filosofia moderna, o sujeito é um ser uno, cuja substância é o pensamento, para a psicanálise, o sujeito é também sujeito do pensamento – do pensamento inconsciente, porém (QUINET, 2003).

De modo mais substancial, podemos afirmar que esse sujeito, que não é o sujeito da consciência reflexiva, é um sujeito que “[...] se saca em algum ponto inesperado.” (LACAN, [1964] 2008, p. 34), de modo a instaurar a necessidade de insinuação de um ponto de divisão, de um campo de tropeço, cujo desdobramento é a introdução de uma outra referência que tem, como atributo primário, a capacidade de fazer vacilarem os privilégios da consciência (LACAN, [1964] 2008).

Ocorre que a descoberta freudiana acerca do inconsciente impõe, ao conhecimento a respeito do homem, uma nova lei de articulação, um novo regime e uma nova sintaxe (GARCIA-ROZA, 1985). A partir do ensino de Jacques Lacan ([1964] 2008), compreendemos que esse ponto de rachadura, cujos contornos – para aqueles que não o querem ver – podem ser, equivocadamente, confundidos com uma *nadificação*, dizem respeito, na verdade, a um sujeito cindido, subordinado a uma gramática que, em sua porção alheia à consciência, encontra-se intimamente relacionada a uma *reserva inconsciente*. Esta, por sua vez, nos convoca a reconsiderar a noção classicamente estabelecida de indivisibilidade do sujeito moderno, na medida em que passamos a reconhecer a sua dependência ao significante: “Com efeito, o *eu* que enuncia, *eu* da enunciação, não é o *eu* do enunciado [...]” (LACAN, [1964] 2008, p. 138, grifos do autor).

Assim, tendo, como ponto de partida, a sua experiência clínica no âmbito da neurose, Freud desvela o caráter fragmentário e, portanto, não absoluto da consciência. Através de suas próprias palavras, assinalamos que

[...] os dados da consciência têm muitas lacunas. Tanto em pessoas sadias quanto em doentes ocorrem com frequência atos psíquicos que, para serem explicados, pressupõem a existência de outros atos para os quais, no entanto, a consciência não fornece evidências. (FREUD, [1915a] 2004, p. 19).

Desse modo, no estofo da concepção freudiana a respeito do funcionamento

psíquico, tais lacunas, atribuídas à dimensão da consciência, recebem a denominação de *fenômenos lacunares*, dentre os quais, encontram-se elencados o sonho, o lapso, o ato falho, o chiste e os sintomas (GARCIA-ROZA, 1985). Estes, por sua vez, não relegados ao nível da insignificância, reivindicam, ao contrário, a legitimidade das esferas do desconhecimento, do ínfimo e da falta, exatamente aquilo com que opera uma outra instância psíquica, qual seja, o inconsciente.

Para Lacan ([1964] 2008), o inconsciente freudiano apresenta-se com uma modulação *pulsativa*, responsável por conferir-lhe a imanência da incidência e do desvanecimento. Assim, como fenômeno, manifesta-se em um ponto específico, o da descontinuidade, o da vacilação.

Numa frase pronunciada, escrita, alguma coisa se estatela. Freud fica siderado por esses fenômenos, e é neles que vai procurar o inconsciente. Ali, alguma coisa quer se realizar – algo que aparece como intencional, certamente, mas de uma estranha temporalidade. O que se produz nessa hiância, no sentido pleno do termo *produzir-se*, se apresenta como *um achado*. É assim, de começo, que a exploração freudiana encontra o que se passa no inconsciente. (LACAN, [1964] 2008, p. 32, grifos do autor).

Assim é que, no arcabouço teórico-clínico de Sigmund Freud, bem como no campo de suas investigações psicanalíticas, as lacunas presentes nas manifestações da consciência, na medida em que apontam para a existência de uma outra ordem, adquirem o estatuto de primeiro plano. Desse modo, irredutível à norma da consciência, o inconsciente passa a figurar, para a teoria psicanalítica, como “[...] um sistema psíquico distinto dos demais e dotado de atividade própria.” (GARCIA-ROZA, 1985, p. 170).

Nesse contexto, em termos do desenvolvimento da história das ciências, tal assertiva nos confere o ensejo para assinalar algo da mais expressiva validade: o inconsciente não é tributário da desrazão, não se presta a ser o expediente da irracionalidade e não é uma consciência velada ou oculta (GARCIA-ROZA, 1985). É, antes de tudo, uma hipótese *legítima e necessária* (FREUD, [1915a] 2004), sem a qual fenômenos que apontam para o funcionamento do aparelho psíquico permaneceriam incoerentes e incompreensíveis aos olhos da ciência (FREUD, [1915a] 2004).

Dito de outro modo, podemos, ainda, acrescentar que, diante da impossibilidade de insistirmos na concepção de que a consciência é o substrato hegemônico da subjetividade, devemos inferir, conforme nos ensina Freud ([1915a] 2004), a existência de atos outros, quais sejam, os atos inconscientes. Desta forma, em um cenário em que figuram os escombros das patologias, os caleidoscópios dos sonhos e os corredores das vesânicas humanas (QUINET,

2003), na medida em que os atos inconscientes são interpolados entre os atos conscientes, permitimo-nos avançar em uma direção, na qual, o que antes parecia incompreensível torna-se passível de elucidação.

Trata-se, em conformidade com Pommier (1992), de um ato instaurador, de uma operação fundadora que está longe de contradizer os ditames da cientificidade. De acordo com o autor, “Se um modelo, classicamente admitido, não dá conta de certos fenômenos, é lícito inventar um outro modelo, contanto que ele dê resultados, mesmo quando o novo método contradiz o antigo.” (POMMIER, 1992, p. 60).

Assim, no que tange aos *resultados*, Pommier (1992) lança-nos à cena analítica, na qual o psicanalista, na medida em que reconhece que o aparelho psíquico procede a certas operações que, embora ignoradas pelo sujeito, a ele se apresentam como sintoma manifesto, funciona como o operador de uma lógica peculiar, cujo efeito – ou resultado – tem sido, em inúmeras vezes, o deslocamento do sofrimento ou, na melhor das hipóteses, o seu desvanecimento.

Ocorre que os métodos empregados em psicanálise apresentam argumentos consistentes para a sua legitimidade, quais sejam, a hipótese do inconsciente e o reconhecimento de que suas manifestações não são indeterminadas. Nesse sentido, levando-se em consideração que “As formações do inconsciente resultam de uma contradição e a apresentam.” (POMMIER, 1992, p. 58), concordamos, indubitavelmente, com Gérard Pommier (1992), quando ele atesta, peremptoriamente, que o inconsciente calcula. Contudo, vale dizer que, com efeito, tal cálculo figura em sua margem de radical unicidade, na medida em que não permite conjecturar o futuro, sempre imprevisível, e não se presta à generalização e à experimentação, de modo a circunscrever-se, por fim, na singularidade de cada sujeito.

Ademais, variegando de disparidade o reduto das cifras, observamos que o sarcasmo de seu cômputo reside no fato de compreender “[...] uma certa operação, cuja característica mais surpreendente é que ela anuncia seu resultado sob a forma de erro: a inabilidade do ato falho, o sofrimento psíquico sem objetivo aparente, a lamentável queda do lapso.” (POMMIER, 1992, p. 55). Nesse contexto, somos intimados a reconhecer, juntamente a Freud ([1926] 1996, p. 237), que, após sua insigne descoberta, no âmbito dos fenômenos que escapam à consciência, “[...] a experiência de um analista está em outro mundo, com outros fenômenos e outras leis.” Assim, vendo-se legitimada a sua verdade, o inconsciente é reconhecido, através da psicanálise, como um novo ordenamento que, embora diferente da consciência, é igualmente inteligível e demonstrável (FREUD, [1915a] 2004).

Desta forma, dando prosseguimento a nossa explanação, observamos que Freud

([1915a] 2004) confere, à hipótese do inconsciente, o apanágio de substanciar, de forma significativa, as elucubrações acerca da subjetividade e dos sofrimentos humanos, de modo que ele, o inconsciente, adquire, para a psicanálise, o estatuto de objeto *par excellence* de uma teoria, assim como de horizonte ordenador de um método de investigação e de tratamento. Desta feita, avançando para além da experiência imediata (FREUD, [1915a] 2004), aquela adstrita à esfera da consciência, vale dizer que os desdobramentos clínicos decorrentes da descoberta freudiana afiançam, em contrapartida, a contundência e a validade de sua suposição. “Uma prova assim não só nos permitiria refutar o argumento de que tudo que ocorre na psique necessariamente é do conhecimento do nosso consciente, como também afirmar que essa exigência não passa de uma *pretensão insustentável e arrogante*.” (FREUD, [1915a] 2004, p. 20, grifos do autor).

Assim, na lida com a verdade de seu objeto, a psicanálise empreende “[...] uma mudança significativa em face da filosofia moderna.” (GARCIA-ROZA, 1985, p. 22). Ao proferir o descentramento da razão, coloca a consciência sob suspeita, postula a existência de uma subjetividade cindida (GARCIA-ROZA, 1985, p. 22), ao mesmo tempo em que positiva a dimensão do desconhecido, do não-sabido e da falta. “Daí a conhecida inversão lacaniana da máxima de Descartes: ‘Penso onde não sou, portanto sou onde não me penso.’” (GARCIA-ROZA, 1985, p. 23).

Desta feita, desvelando um saber não sabido por si mesmo, a psicanálise destrona o ego da soberania de sua casa (FREUD, [1917] 1996), e é com as seguintes palavras que Freud golpeia a concepção cartesiana de uma subjetividade inteiriça, reduto da conformidade entre ser e pensamento:

Na verdade, você chega a considerar o que é “mental” como idêntico ao que é “consciente” – isto é, aquilo que é conhecido por você –, apesar da mais óbvia evidência de que muito mais coisas devem acontecer em sua mente, do que aquelas que chegam à sua consciência. [...] O que está em sua mente não coincide com aquilo de que você está consciente; o que acontece realmente e aquilo que você sabe, são duas coisas distintas. (FREUD, [1917] 1996, p. 152).

Nesse sentido, na medida em que desloca o lugar do saber e da verdade para a dimensão do inconsciente, a psicanálise opera uma patente inversão do cartesianismo, de modo a limitar o papel da consciência e a quebrantar o ideal narcísico (GARCIA-ROZA, 1985) que sustentava a lógica da filosofia moderna. Trata-se, conforme apontado por Sigmund Freud ([1917] 1996), de uma incisão no amor próprio da humanidade. Em outras palavras, trata-se de um golpe psicológico (FREUD, [1917] 1996), o qual, na medida em que revela a

pregnância da inconsciência na vida mental, torna-se difícil de ser superado. Ademais, vale dizer que é justamente por essa razão que a psicanálise, veiculada através do *verbo comum* de Freud (ELIA, 2000), acaba por atrair para si a pungência da resistência e da aversão, de modo a fazer com que a *verdade incomum* que sustenta seja, ao mesmo tempo, uma das dificuldades a ser enfrentada ao longo de seu caminho (FREUD, [1917] 1996).

No que tange a essa questão, observamos, de acordo com Maud Mannoni (1982), que, “Em seu fascínio pela ciência, Freud sabe levar em conta um campo onde o saber nos engana.” (p. 17). Desse modo, sua criação, simultaneamente, teórica e institucional, alavanca, necessariamente, uma mutação, uma vez que, ao instituir uma nova maneira de formulação das questões concernentes à vida psíquica, subverte, conforme temos apontado, as relações entre saber e verdade e provoca, inexoravelmente, aquilo que a autora denominou “desordem” científica (MANNONI, 1982, p.23). Ainda segundo ela, Freud “Rompeu com o modo de pensar científico de sua época ao construir um instrumento de análise e não um instrumento de conhecimento do objeto.” (MANNONI, 1982, p. 19).

Outrossim, levando-se em consideração que a árvore da ciência não tem, de modo algum, apenas um tronco (LACAN, [1964] 2008), Luciano Elia (2000) substancia essa discussão ao postular que as relações que a psicanálise mantém com a ciência clássica apresentam um caráter eminentemente peculiar, na medida em que incluem, em seus interstícios, uma vinculação de dois tempos. Trata-se, inicialmente, de um átimo de *derivação*, tal como propõe Lacan ([1964] 2008), seguido, necessariamente, de uma fase de *ultrapassagem*, uma espécie de “[...] rompimento discursivo, para cujo entendimento a noção de sujeito é a chave fundamental [...]” (ELIA, 2000, p. 20). Nesse contexto, fomentando, pelo viés do sujeito, uma *démarche* científica (ELIA, 2000), a psicanálise reclama ponderação acerca do sujeito do inconsciente, bem como acerca da contravenção a ele inerente, e, não podendo ocupar o plano cartesiano, opera uma ruptura com o saber, tradicionalmente, instituído, para produzir o seu próprio lugar (GARCIA-ROZA, 1985). “Nesse sentido, o paradoxal não se opõe de modo algum ao desenvolvimento científico, mas é, ao contrário, fundador.” (POMMIER, 1992, p. 62).

Contudo, antes de darmos prosseguimento a esse ponto categórico, faz-se imperativo examinarmos que, arqueologicamente, a psicanálise liga-se a todo um conjunto de saberes, os quais, a respeito do homem, formaram-se a partir do século XIX (GARCIA-ROZA, 1985). No que tange a isso, Figueiredo (2002) empreende uma tese de profunda relevância, uma vez que propulsiona uma maior qualificação das balizas epistemológicas, circunscritas à história da psicanálise. Segundo o autor (FIGUEIREDO, 2002), a expressiva

constelação cultural – presente em suas origens – somada à vigorosa formação intelectual de Sigmund Freud constituem expedientes inextricáveis da singularidade do pensamento freudiano.

Ocorre que a psicanálise estabelece-se a partir de um compósito de ressonâncias iluministas, românticas e disciplinares, as quais, reconhecidamente, figuram como o acervo que lhe proporcionou condições de existir (FIGUEIREDO, 2002). Desse modo, Sigmund Freud apresenta-se como um herdeiro do legado proveniente da cultura filosófica, científica e artística do Ocidente, tendo por ela transitado, vale dizer, “[...] com desenvoltura e surpreendente atrevimento.” (FIGUEIREDO, 2002, p. 12).

No que diz respeito a essa *performance*, o autor (FIGUEIREDO, 2002, p. 12) assinala que o refinamento freudiano é tributário de uma sofisticação epistemológica, na qual o criador da psicanálise não se limita a herdar um legado, mas a herdá-lo *legitimamente*. Tal assertiva, por sua vez, encerra a ideia de que, com efeito,

O herdeiro legítimo, ao contrário daquele que apenas administra o legado, deve ser capaz de se *apropriar* da herança fazendo dela algo novo e seu: não é apenas aquele que conserva ou que consome e executa o legado segundo as regras impostas no testamento. Esta outra posição, a de herdeiro legítimo, requer e concede, justamente, autonomia. (FIGUEIREDO, 2002, p. 11, grifo do autor).

Ademais, podemos ainda afirmar que, no que tange às suas relações com outros campos do saber, a autonomia freudiana emerge, exatamente, como efeito do imperativo que a investigação psicanalítica acerca do inconsciente acaba por lhe impor. Dito de outro modo, é a diligência dispensada à verdade de seu objeto que impulsiona a psicanálise à formulação de suas próprias leis. Nesse sentido, a relação com o legado que lhe é apresentado não pode ser outra, senão a de uma apropriação que, para ser, de fato, legítima, precisa paradoxalmente ser negada (FIGUEIREDO, 2002).

É nesse contexto que Figueiredo (2002) dá um passo adiante para afirmar que a compreensão acerca da originalidade do pensamento freudiano estaria incompleta se não for levado em consideração o fato de que a psicanálise, na medida em que figura como herdeira, é, outrossim, “[...] *herdeira legítima de legados incompatíveis*, o que faz com que a nova lei que ela institui seja irreduzível a todas as que lhe deram condições de existir.” (FIGUEIREDO, 2002, p. 12, grifos do autor).

Desse modo, o lugar ocupado pela psicanálise na esteira da epistemologia é, segundo Figueiredo (2002), o de *enclave na modernidade*, ou seja, encravada no Ocidente, a psicanálise opera como uma espécie de corpo estranho, o qual, ainda que oriundo da mesma

matéria do território em que se aloja, é, contudo, a ele, inassimilável (FIGUEIREDO, 2002). Ademais, sustentando a legitimidade de suas descobertas clínicas acerca da sexualidade, da realidade psíquica, da pulsão, do desejo e do inconsciente, “[...] é como *pensamento do irreduzível* que a psicanálise se torna também o *irreduzível do pensamento* e, nesta medida, a pedra no sapato dos iluminismos e das disciplinas, uma unha encravada no dedo de todas as epistemologias.” (FIGUEIREDO, 2002, p. 14, grifos do autor).

Diante disso, com o intento de substanciar nossa discussão, retomemos, agora, a partir de Paul-Laurent Assoun (1996), uma questão já acima mencionada, qual seja a da inexorabilidade contígua aos obstáculos que a psicanálise enfrenta ao longo do seu caminho (FREUD, [1917] 1996). Se assim procedemos, é por julgarmos indispensável apontar a seguinte questão:

Não é por afetação que Freud enfatiza sem cessar as “resistências” à psicanálise. Isso significa que existe algo em sua mensagem que toma a “organização” do homem num sentido inverso. Isso tampouco quer dizer que a psicanálise “desorganize” a realidade do homem: antes, ela desfia a trama desse tecido, dessa “organização”, e a coloca em contradição – mesmo não dialética – consigo mesma. (ASSOUN, 1996, p. 33).

Ocorre que a psicanálise, na medida em que insiste na introdução de um princípio de falta, modifica, irremediavelmente, as grandes entidades conceituais (ASSOUN, 1996). Ademais, vale dizer que, como nova disciplina, ela reivindica, para o saber por ela refratado, a legitimidade de um entendimento que concerne, peculiarmente, aos processos psíquicos inconscientes. Neste contexto, em termos epistemológicos, deve-se compreender que Sigmund Freud, ao franquear o estatuto de cientificidade do inconsciente, rompe com o próprio conceito de ciência e, em contrapartida, estabelece uma nova identidade epistêmica, a saber, a metapsicologia (ASSOUN, 1996).

Sendo assim, sustentando a originalidade de sua aposta, a psicanálise baliza o seu lugar para além das fronteiras tradicionais do conhecimento. Faz, assim, justiça aos processos que ultrapassam as dimensões da consciência (ASSOUN, 1996). Ademais, vale dizer que a metapsicologia desponta, com efeito, como uma espécie de “[...] racionalidade que comporta uma transgressão secreta em relação às formas recenseadas de racionalidade. Mas ela é, também, e fundamentalmente, recusa de abandonar o inconsciente à irracionalidade [...]” (ASSOUN, 1996, p. 30). Nesse sentido, dotado de propriedades tópicas, econômicas e dinâmicas, o saber acerca do inconsciente ancora-se em um arcabouço metapsicológico, o qual opera, por fim, de modo a poder ser explicitado e, precipuamente, *transmitido*.

Dito isso, podemos observar que estamos assentados em um campo em que a

psicanálise, na medida em que sustenta, por meio do seu dispositivo metapsicológico, o imperativo de que não se deve esquecer o inconsciente (ASSOUN, 1996), funda um novo campo de investigação. Neste, é imprescindível apontar, a sexualidade cessa de ser um “fato” (ASSOUN, 1996), um “dado” biológico ou um “artifício” da moral, para tornar-se um problema de cunho etiológico, cujas projeções são, eminentemente, psíquicas.

Desse modo, estabelece-se, de uma vez por todas, uma rotura, seguida, por sua vez, da pregnância de uma patente e inquestionável tensão entre a psicanálise e o discurso da ciência. Nesse contexto, vejamos, a partir de Freud e da designação de um verbete, de que modo formaliza-se a conjectura de seu enunciado:

PSICANÁLISE é o nome de (1) um procedimento para a investigação de processos mentais que são quase inacessíveis por qualquer outro modo, (2) um método (baseado nessa investigação) para o tratamento de distúrbios neuróticos e (3) uma coleção de informações psicológicas [...] que gradualmente se acumula numa nova disciplina científica. (FREUD, [1923] 1996, p. 253, grifo do autor).

Por conseguinte, apropriados dessa composição que reside em ser, ao mesmo tempo, uma disciplina, um método de tratamento e um meio de pesquisa, vale dizer, amiudadamente, necessitados de defesa e comprovação, adentramos, a partir de agora, em uma esfera, na qual constatamos que transmitir aquilo a que a psicanálise diz respeito configura-se como uma tarefa desafiadora, dotada, sobretudo, na esteira do discurso científico, de significativas turbulências. Sendo assim, diante de tal assertiva, acreditamos ter encontrado um favorável ensejo para a exposição de uma questão da mais expressiva valia. Trata-se, em linhas gerais, do “[...] ensino do que o inconsciente ensina.” (MANNONI, 1989, p. 87), em outras palavras, de sua *transmissão*.

Sabemos que Freud, embevecido pelo espírito iluminista do século XIX, empreende a construção de seus enunciados a partir da perspectiva de cientificidade de sua época, de modo que seus esquemas lógicos, suas observações tópicas e seus modelos termodinâmicos testemunham a sua relutância em aderir a um dogmatismo abstrato (POMMIER, 1992). Por essa razão, a descoberta do inconsciente não se distancia dos domínios e dos ideais da ciência – dita – oficial. A particularidade de seu objeto não impossibilita a generalidade de seus enunciados, de modo que seus postulados e seus operadores encontram-se adstritos a uma lógica, cuja consistência, vale dizer, assegura uma transmissão eficaz (POMMIER, 1992).

Nesse contexto, é oportuno lembrar que Lacan, para fins de ensino, esforçou-se, contundentemente, para realizar um processo de formalização que consubstanciasse uma

teoria não contraditória (MANNONI, 1989). Nesse sentido, assinala Pommier (1992): “[...] seus matemas, seus gráficos e sua topologia levam a pensar que a psicanálise seja uma ciência como as outras, isto é, uma *bricolage* constantemente em aprimoramento [...]” (p. 49, grifo do autor).

Contudo, conforme intuímos, desconfia o leitor familiarizado com o matiz psicanalítico, *aqui*, impera um ponto de desacordo, de inquietação. Trata-se do fato de reconhecermos que essa linguagem aparelhada de cientificidade carrega em seu cerne uma série de limitações, sobretudo porque sabemos que “[...] a objetividade tão cara ao discurso científico é impotente para abordar a complexidade do psiquismo humano.” (MAURANO, 2003, p. 8).

Dessa forma, no âmbito do ensino lacaniano, se nós borromeus, quadrípodas, matemas, buracos e letrinhas propuseram-se à transmissão do impossível, não foi com o fim de alcançar o zênite da matematização e a recrudescência da letra. Longe de propor a fórmula axiomática da psicose, da neurose e da perversão, Lacan faz uso desses artefatos como uma espécie de “ardil poético”, através do qual se vale para expressar, de forma metafórica, a linguagem do inconsciente (MANNONI, 1989).

Desse modo, diante das exacerbações de seus alunos, tais como a proposição de Chomsky no que toca à edificação de uma ciência linguística, inspirada nas equações de Newton (MANNONI, 1989), Maud Mannoni (1989) remonta-nos à sobriedade e à falta de austeridade com que Lacan lida com seus instrumentos teóricos, não para lançá-lo à ordem da displicência, vale dizer, mas para apontar que, na edificação e na transmissão do pensamento psicanalítico, figura, inarredável, uma outra dimensão. Desta feita, jogando de modo a evocar e, de um só golpe, negar a leviandade de suas palavras, citado por Maud Mannoni, Lacan ([19--] *apud* MANNONI, 1989, p. 87) diz: “[...] ‘Todos sabem que sou alegre, infantil mesmo, dizem. Me divirto!’”. Por essa razão, no que tange ao labor com o inconsciente, não podendo caucionar-se pela via da aspereza científica, cujas totalizações são, frequentemente, responsáveis pela tritura do desejo inconsciente (POMMIER, 1992), Lacan, aclamativo, arremata: “[...] ‘eu sou poeta’. [...]” ([19--] *apud* MANNONI, 1989, p.88).

Ocorre que, mediante a aparente ingenuidade dessa aclamação, somos obrigados a verificar que a descoberta do inconsciente estabeleceu a pauta do indizível, ou seja, daquilo “[...] que escapa à possibilidade de ser abordado pelo universo da lógica da consciência.” (MAURANO, 2003, p. 8), esta esfera substancial para o discurso científico. Desse modo, se, no estofado das ciências, imperam encontros determinados por *afinidades eletivas*, a psicanálise, em razão da verdade que sustenta, não pôde subtrair-se a uma operação singular, aquela que

levou Freud a associar-se a artistas, escritores e poetas, de modo a estabelecer novas alianças e a assentar *novos caminhos*. “Ora, como Freud indicou, o poeta e o escritor precedem a psicanálise na descoberta da verdade.” (MANNONI, 1989, p. 88), de modo que, para nós, tal condição “[...] explica o porquê de a psicanálise ser melhor compreendida pela arte do que pela ciência tradicional.” (MAURANO, 2003, p.25).

2.2 Novos caminhos

Sendo assim, diante da asseveração de que, ao discurso científico, atribui-se um caráter inapto ao reconhecimento do estatuto de legitimidade do inconsciente, damos um passo a mais em nossa explanação e convidamos o leitor a nos acompanhar em nosso intuito de alcançarmos uma dimensão de extrema importância para os argumentos que, neste primeiro capítulo de nossa dissertação – situada entre os domínios da literatura e da psicanálise –, pretendemos desenvolver. Nesse contexto, tendo em vista que Sigmund Freud, o inventor da psicanálise, valeu-se das artes e, especialmente, das narrativas ficcionais como recursos preciosos à elaboração e à ratificação de seus pressupostos, consideramos importante tecer algumas formulações acerca dos liames existentes entre *a psicanálise e a literatura*, em outras palavras, entre *a verdade do inconsciente e a ficção*.

Em primeiro lugar, no que diz respeito a isso, assinalamos que data dos primeiros passos freudianos o estabelecimento de vínculos entre a criação literária e a elaboração psicanalítica, de modo que esse laço revelou-se, contundentemente, significativo para os desdobramentos do pensamento freudiano. Consoante a isso, Lima (2009) aponta que, desde as correspondências endereçadas a Fliess, Freud evocava a intimidade dessa relação, na medida em que fazia uso de obras literárias e escritos mitológicos, bem como de seus respectivos escritores, como subsídios expressivos para o estudo das formações do inconsciente e para a análise dos padecimentos humanos. No que tange a isso, vejamos, a seguir, um tempestivo trecho, o qual, concernente ao *Rascunho N*, anexo à *Carta 64*, fora dirigido a seu amigo:

O mecanismo da poesia [criação literária] é o mesmo das fantasias histéricas. Para compor seu *Werther*, Goethe combinou algo que havia experimentado (seu amor por Lotte Kästner) e algo que tinha ouvido (o destino do jovem Jerusalém, que se suicidou). Provavelmente, Goethe estava brincando com a idéia de se matar; encontrou nisso um ponto de contato e identificou-se com Jerusalém, de quem tomou emprestado o motivo para sua própria história de amor. Por meio dessa fantasia, protegeu-se das conseqüências de sua experiência. (FREUD, [1897a] 1996, p. 306, grifo do autor).

Diante disso, sentimo-nos confortáveis em apontar que, para além desta questão, qual seja, a que envolve as exigências do inconsciente e os caminhos da fantasia e da criação, a literatura, na história da psicanálise, estabeleceu-se, também, como um campo de saber capaz de produzir efeitos frutíferos para as descobertas psicanalíticas (LIMA & JORGE, 2009). Desse modo, uma aliança entre o trabalho do escritor criativo e o trabalho do psicanalista pode ser, expressivamente, evocada.

Assim, no que diz respeito a essa aliança, assentados na convicção freudiana de que, por vezes, acontece de o olhar penetrante de um escritor criativo ter uma compreensão analítica de processos acerca dos quais ele não costuma ser mais do que um instrumento (FREUD, [1900] 1996, p. 274), assinalamos que figura, de forma extremamente instrutiva, o estudo realizado por Freud acerca de *Gradiva*, de Jensen. Apontado por James Strachey (1990) como – com exceção dos comentários acerca de *Hamlet* e acerca de *Édipo*, em *A interpretação dos Sonhos*, de 1900 – o primeiro estudo psicanalítico, empreendido e publicado por Freud, de uma obra literária, o texto *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (FREUD, [1907a] 1996) revela o que o próprio Freud ([1907a] 1996) confessou: “[...] é a ciência que não resiste à criação do autor.” (p. 54).

Ocorre que, explorando essa engenhosa história com uma impressionante habilidade analítica, “quase prestidigital”, nas palavras de Strachey (1996, p. 17), Freud chega à conclusão que o escritor criativo trabalha, ainda que desconhecendo as leis que ordenam as atividades do inconsciente, com o mesmo material que o psicanalista. “Provavelmente bebemos na mesma fonte e trabalhamos com o mesmo objeto, embora cada um com seu próprio método.” (FREUD, [1907a] 1996, p. 83).

Assim, por meio de uma aptidão particular e imanente ao seu ofício, o escritor produz uma obra que se revela uma fonte auspiciosa aos interesses da psicanálise. No caso de *Gradiva*, Freud ([1907a] 1996) lhe atribui o caráter de um verdadeiro caso clínico, de modo que, enleado às tramas ficcionais que subsidiam a criação fantasística do autor, identifica-se “[...] um estudo psiquiátrico perfeitamente correto, pelo qual podemos medir nossa compreensão dos trabalhos da mente [...]” (FREUD, [1907a] 1996, p. 46).

Desta maneira, figurando como uma criação clínica, é de modo favorável que o texto confere substância a considerações fundamentais acerca da teoria dos sonhos, das neuroses, da transferência e da ação analítica da psicanálise. Após empreender a sua investigação meticulosa, Freud ([1907a] 1996) não titubeia ao considerar a *Gradiva*, de Jensen, como “[...] um caso clínico e a história de uma cura que parecem concebidos para ressaltar determinadas teorias fundamentais da psicologia médica.” (p. 46). Por esta razão, nas

esferas da psicanálise e da literatura, torna-se premente o reconhecimento do escritor criativo como tributário de *um mesmo saber*, de modo que o psicanalista não pode esquivar-se dessa associação, ao mesmo tempo em que, de forma arrazoada, deve reconhecer que, dada a potência criativa, “[...] o tratamento poético de um tema psiquiátrico pode revelar-se correto, sem qualquer sacrifício de sua beleza.” (FREUD, [1907a] 1996, p. 47).

“A conclusão evidente é que ambos, tanto o escritor como o médico, ou compreendemos com o mesmo erro o inconsciente, ou o compreendemos com igual acerto.” (FREUD, [1907a] 1996, p. 84). Tal desfecho, de extrema validade, serve-nos de esteio para a compreensão da magnanimidade dessa relação, cuja ênfase revela-se de forma significativa a partir da observação das obras freudianas e do lugar de destaque que, nelas, ocupa a literatura.

Sendo assim, é a partir dessa assertiva que podemos enveredar por *novos caminhos* e tentar compreender, em linhas gerais, de que modo a literatura tornou-se um importante subsídio no que diz respeito à edificação da psicanálise e à transmissão de seus pressupostos. Nesse sentido, para além das palavras freudianas, com o fito de substanciar nosso juízo acerca desse inextrincável laço, contamos com o que dizem importantes articulistas dessa temática. De saída, verificamos que Sérgio Scotti (2005) aponta que a psicanálise fez uso da literatura para a elaboração de conceitos que, embora relacionados ao campo analítico, encontram sua significação ou, até mesmo, sua origem no campo literário.

Acontece que, conforme sabemos, um mito é capaz de condensar antecipações importantes de teorias científicas (POMMIER, 1992). Tal assertiva, por sua vez, ajuíza admissível e justificável o fato de, no que diz respeito à complexidade inerente às relações filiais, figurar, na base das argumentações psicanalíticas, a célebre e incontestada contribuição da lenda do Rei Édipo, bem como – e especialmente – a tragédia homônima de Sófocles. Nesse sentido, verificamos que foi a partir desse substrato literário, uma narrativa de profundo e universal poder de comoção (FREUD [1900] 1996), que Freud materializou a sua hipótese concernente à psicologia infantil: “O Rei Édipo, que assassinou Laio, seu pai, e se casou com Jocasta, sua mãe, simplesmente nos mostra a realização de nossos próprios desejos infantis.” (FREUD [1900] 1996, p. 289).

Ademais, ainda a respeito dos desdobramentos dessa descoberta, vale dizer que figura notável o fato de, a partir de um fragmento ficcional, tornar-se evidente a emergência de uma verdade valiosa que, por isso mesmo, consagra-se imprescindível à clínica psicanalítica. Tal verdade, ao conjugar o singular ao universal, produz um efeito de transmissão teórica e análise clínica, cujo valor reside no aparelhamento da psicanálise e na sustentação de que, “[...] qualquer que seja a singularidade da forma individual, um neurótico

sempre poderá reconhecer o que lhe compete numa ficção comum, por exemplo, a do Édipo.” (POMMIER, 1992, p. 62).

Assim, dando prosseguimento a nossa argumentação, verificamos que, conforme Freud ([1907a] 1996) cedo reconheceu, os artistas, especialmente os ficcionistas e os escultores – figuras de sua eleição para o desfrute das benesses da Arte –, apresentam uma habilidade insofismável no que tange à capacidade de criação de preciosos cenários, cujos interstícios encontram-se plenos de um saber acerca dos mistérios que sondam o espírito humano.

No que diz respeito a esse saber, imiscuído nas tramas da ficção, é pertinente apontar que Freud ([1907a] 1996), ao eleger poetas e artistas à categoria de valiosos aliados, atribui-lhes a precedência quanto à arte de perscrutar a alma humana. Elevou-os, assim, à categoria de Sujeito-suposto saber (FONTENELE, 2010), de modo que, no que toca aos seus postulados e à sua transmissão, a psicanálise não deve prescindir das preciosas contribuições latentes nas narrativas ficcionais. Assim, tendo como referência a mencionada e elucidativa análise de Freud acerca do texto de Jensen (FREUD, [1907a] 1996), em outras palavras, o que queremos dizer é que, pelos efeitos do saber inconsciente, o literário conjuga-se ao analítico e constitui terreno fértil aos desbravamentos da psicanálise (FERREIRA, 2005).

Dessa forma, em face da maestria da *ars poetica*, no que tange ao conhecimento do psiquismo e ao seu atravessamento sexual, a literatura ocupou um lugar privilegiado quanto à colaboração para a edificação e a transmissão da psicanálise. É preciso dizer: mais até do que a própria ciência, que, conforme temos sustentado, sempre viu com relutância a importância da realidade psíquica da sexualidade na vida e na sintomatologia dos fenômenos humanos (FONTENELE, 2010).

Contudo, no que diz respeito a isso, para sermos, de fato, rigorosos, é importante mencionar que esse alinhamento entre psicanálise e literatura traz em seu cerne uma peculiar assimetria. Esta, por sua vez, diz respeito, no que toca aos mistérios que sondam a alma humana (FREUD, [1907a] 1996), à precedência do saber literário em comparação ao saber psicanalítico. Ocorre que o escritor criativo, detentor de uma capacidade inalisável que o diferencia do homem comum, encontra-se à frente do cientista e do psicanalista nas questões que concernem ao inconsciente. Daí resulta que a Arte, como saber, sempre antecipa a psicanálise, de modo que a esta não caberia outra posição, senão a de manter-se no encalço daquela.

Ademais, vale dizer que, ao aprender a partir daquilo que o artista antecipa, o psicanalista, com efeito, reconhece o fato de que as obras literárias, para além do seu valor

estético, são detentoras de um significativo valor analítico, pois, mediante um saber que lhe é inerente, porém, não perscrutável, o ficcionista, em seu ato de criação, produz um material no qual reside uma realidade que não é outra, a não ser clínica (BROUSSE, 2009). Assim, ao construir verdadeiros espelhos da complexidade humana, o escritor mostra saber, sem o psicanalista, aquilo que este ensina (BROUSSE, 2009).

Outrossim, é importante mencionar que, na tentativa de dar conta do saber que o inconsciente comporta, em termos de instrução analítica, Freud ([1926] 1996) considerou imprescindível a abrangência de ramos distantes da medicina, dentre os quais figuram a história da civilização, a mitologia, a psicologia da religião e, com distinta desenvoltura, a *ciência da literatura*. “A menos que esteja bem familiarizado nessas matérias, um analista nada pode fazer de uma grande massa de seu material.” (FREUD, [1926] 1996, p. 236).

Nesse contexto, a despeito da ciência oficial, que não apenas desconhece, mas, sobretudo, impunha obstáculos quanto ao reconhecimento do valor dos fenômenos inconscientes para o estudo das afecções humanas, foram os escritores criativos que se estabeleceram como grandes aliados para a edificação e para a transmissão de um saber que, uma vez anunciado, emerge como figura de alteridade ao saber científico (FONTENELE, 2010).

Dessa forma, a respeito da importância da literatura para a investigação e as elucubrações freudianas acerca dos fatos inconscientes, há outros fatores que merecem nossa atenção. Nesse contexto, Fontenele (2010) afirma que foi, sobretudo, a condição de leitor envolto com os mistérios das narrativas ficcionais que fez com que Freud conferisse à literatura um lugar todo especial. Ademais,

A sua experiência de leitor, acreditamos, foi determinante em sua trajetória em, pelo menos, três sentidos: dela resultaram as suas qualidades estéticas como escritor; o acento particular que marcará os estudos que realizará tendo por objeto a própria obra literária; e a criação de um novo gênero, *a ficção teórica*: um novo modo de escrever a teoria dos processos psíquicos, criando *um gênero híbrido entre a escrita científica – fundada em fatos objetivos – e a escrita ficcional* – que resultou na forma do caso clínico e da metapsicologia. (FONTENELE, 2010, p. 268, grifos nossos).

Dito isso, mantendo-nos no encaixo dos liames existentes entre esses dois grandes domínios do saber – a literatura e a psicanálise –, aproveitamos a assertiva acerca das vicissitudes que tornam íntimas as esferas da *escrita científica* e da *escrita ficcional*, para seguir rumo a um segundo ponto, igualmente essencial, da nossa explanação. Nesse sentido, tendo em vista que a emergência dessa nova modalidade de escrita ocorreu em consonância às

exigências da natureza de um novo objeto, cuja descoberta incitou, conforme sabemos, uma reorganização das considerações acerca dos processos psíquicos, consideramos importante afirmar que, no que tange à psicanálise, o substrato de seu construto metapsicológico reside, sem dúvida, em “[...] uma teoria concebida inicialmente, pelo próprio Freud, como *uma ficção*.” (MANNONI, 1982, p.18, grifos da autora).

Desse modo, seja em termos de uma *ficção teórica* (FONTENELE, 2010) ou de uma *teoria ficcional* (MANNONI, 1982), a argumentação que pretendemos desenvolver orienta-se rumo à hipótese de que, no que tange a essa aliança, que transborda em *afinidades eletivas* capazes de atar, vigorosamente, a psicanálise à literatura, há, irremovível, a sustentação de um eixo axial em comum, qual seja: vinculado à dimensão empírica da ciência da psicanálise, o impulso à *ficcionalização*. Sendo assim, operando de modo circunspecto, a título de conferir ensejo a este novo passo de nossa discussão, vejamos, a partir de Freud ([1923] 1996), o fragmento seguinte:

A Psicanálise como Ciência Empírica. – A psicanálise não é, como as filosofias, um sistema que parta de alguns conceitos básicos nitidamente definidos, procurando apreender todo o universo com o auxílio deles, e, uma vez completo, não possui mais lugar para novas descobertas ou uma melhor compreensão. Pelo contrário, ela se atém aos fatos de seu campo de estudo, procura resolver os problemas imediatos da observação, sonda o caminho à frente com o auxílio da experiência, acha-se sempre incompleta e sempre pronta a corrigir ou a modificar suas teorias. Não há incongruência (não mais que no caso da física ou da química) se a seus conceitos mais gerais falta clareza e seus postulados são provisórios; ela deixa a definição mais precisa deles aos resultados do trabalho futuro. (p. 269-270, grifos do autor).

Essa passagem, extraída do texto *Dois verbetes de enciclopédia* (FREUD, [1923] 1996), refere-se, conforme podemos notar, à tonalidade empírica, peculiar, embora não exclusiva, ao modo de a psicanálise produzir-se como ciência. De acordo com Pommier (1992), ciências empíricas são “[...] práticas fundadas em proposições verificáveis pela experiência.” (p. 52). Nesse sentido, observamos que Freud ([1923] 1996), ao acentuar, na formulação de sua disciplina, a primazia da experiência, isto é, a soberania dos fatos clínicos, impõe à psicanálise um exercício continuado de elaboração, de modo que, ainda que bem assentado em seus pressupostos fundamentais, ao seu arcabouço teórico, imprime-se uma marca de dinamismo, através da qual as definições, outrora empreendidas, tornam-se passíveis de uma constante modificação de conteúdo (FREUD, [1915b] 2004). Assim sendo, no que tange a isso, vejamos, mais uma vez, o que nos diz Freud:

SENHORAS E SENHORES: Não se surpreenderão se saberem que tenho muitas novidades a relatar-lhes a respeito de nossa concepção [*Auffassung*] da ansiedade e

dos instintos básicos da vida mental; e não se surpreenderão ao verificar que nenhuma dessas novidades pode pretender oferecer uma solução definitiva para esses problemas não solucionados. Tenho um motivo especial para usar a palavra ‘concepção’, aqui. Estes são os problemas mais difíceis que se nos apresentam, mas sua dificuldade não está em alguma insuficiência de observações; o que nos propõem esses enigmas são ‘realmente os fenômenos mais comuns e mais conhecidos. Nem a dificuldade se situa na natureza recôndita das especulações a que eles dão origem; a reflexão especulativa desempenha uma parte insignificante nessa esfera. É, contudo, verdadeiramente uma questão de concepções – isto é, de introduzir as idéias abstratas corretas, cuja aplicação ao material bruto da observação nele produzirá ordem e clareza. (FREUD, [1933a] 1996, p. 85, grifos do autor).

A partir disso, o que queremos enfatizar é que, no âmbito do exercício científico, observamos que Freud, tomado por um primeiro tempo de ininteligibilidade ante o fenômeno por ele observado, impõe-se a tarefa de imprimir-lhe determinadas concepções ou ideias abstratas (FREUD [1933a] 1996), cuja qualidade e coerência, vale dizer, podem conferir clareza aos seus achados, bem como facultar, ao mesmo tempo, maior densidade aos seus postulados teóricos e, conseqüentemente, ao seu método clínico – instrumento e produto de seu *saber-fazer* psicanalítico. Nesse contexto, acerca do seu modo de conceber o progresso do conhecimento, acreditamos que é em *Pulsões e destinos da pulsão* (FREUD, [1915b] 2004) que, de forma consideravelmente tempestiva, encontram-se as palavras freudianas, a saber:

Ouvimos muitas vezes a opinião de que uma ciência deve se edificar sobre conceitos básicos claros e precisamente definidos, mas, na realidade, nenhuma ciência, nem mesmo a mais exata, começa com tais definições. O verdadeiro início da atividade científica consiste muito mais na descrição de fenômenos que são em seguida agrupados, ordenados e correlacionados entre si. Além disso, é inevitável que, já ao descrever o material, apliquemos sobre ele algumas *idéias abstratas* obtidas não só a partir das novas experiências, mas também oriundas de outras fontes. Tais idéias iniciais — os futuros conceitos básicos da ciência — se tornam ainda mais indispensáveis quando mais tarde se trabalha sobre os dados observados. No princípio, as idéias devem conter certo grau de indefinição, e ainda não é possível pensar em uma delimitação clara de seu conteúdo. [...] Em rigor, essas idéias iniciais possuem o caráter de *convenções*. Entretanto, é preciso que não tenham sido escolhidas arbitrariamente, e sim determinadas pelas relações significativas que mantêm com o *material empírico*. É comum que imaginemos poder intuir tais relações antes mesmo de podermos caracterizá-las e demonstrá-las, mas só depois de termos investigado mais a fundo determinado campo de fenômenos é que poderemos formular com mais precisão seus conceitos básicos e modificá-los progressivamente, até que se tornem amplamente utilizáveis e, portanto, livres de contradição. É apenas então que talvez tenha chegado a hora de confinar os conceitos em definições. (p. 145, grifos nossos).

Assim, remetendo-nos a uma ideia que desestabiliza, mais uma vez, a noção moderna de ciência – “[...] não esqueçamos que, de todo modo, é o fato de experiência que a análise introduziu na corrente do conhecimento.” (LACAN, [1958] 2016, p. 29) –, o pensamento freudiano extingue de seu lastro a possibilidade de alcance de uma verdade suprema, de modo a reconhecer-se incapaz de construir por si mesmo uma *Weltanschauung*,

isto é, “uma visão do universo” (FREUD, [1933b] 1996, p. 155). No que diz respeito a isso, Freud aponta que este expediente residiria em uma construção intelectual que, fundamentada em uma hipótese superior dominante, pretenderia solucionar todos os problemas da existência, de modo que, por conseguinte, não haveria pergunta sem resposta e fenômeno desapropriado de um esclarecimento fixo (FREUD, [1933b] 1996).

A psicanálise não é nem uma *Weltanschauung* nem uma filosofia que pretende dar a chave do universo. Ela é comandada por uma visada particular que é historicamente definida pela elaboração da noção de sujeito. Ela coloca esta noção de maneira nova, reconduzindo o sujeito à sua dependência significante. (LACAN [1964] 2008, p. 80, grifo do autor).

Desse modo, quanto à pretensão de operar como panaceia das questões do mundo e do homem, Freud ([1933b] 1996) rechaça essa possibilidade, ao mesmo tempo em que se preocupa em denunciar a sua falácia. Ou seja, a crença em sistemas estanques e autossuficientes leva inequivocadamente a uma dimensão de grandiloquência, cuja impropriedade com o exercício consciencioso da ciência aproxima-a de um discurso religioso, este que, conforme sabemos, consubstancia, costumeiramente, uma visão dogmática e ilusória acerca da existência. Dessa forma, ao reconhecer a inexorabilidade da castração, ou seja, da falta, no seio dos saberes que bordejam os mistérios da humanidade, Freud ([1915b] 2004) acrescenta, ainda, a incessante necessidade de recorreremos, repetidamente, ao material experiencial, de modo que, a partir disso, seja possível a promoção de alinhamento e de refinamento aos pressupostos teóricos que a ele dizem respeito.

Desta feita, em face do exposto, para que possamos continuar o desenvolvimento de nossa argumentação, retomamos um importante passo linhas acima, apenas, insinuado. Trata-se, por seu turno, do fato de reconhecermos que “[...] a psicanálise é uma experiência que depende do exercício continuado de certa ficcionalidade.” (DUNKER; RODRIGUES, 2012, p. 15). Ou seja, na história da edificação do pensamento psicanalítico, a pregnância da ficção encontra-se alocada como recurso necessário ao desenvolvimento permanente da psicanálise, assim como, certamente, à emergência de suas primeiras formulações. No que tange a estas, podemos, ainda, assinalar que tal assertiva desvela o caráter imprescindível da especulação, da teorização e da *ficcionalização* metapsicológicas, sem as quais, enfatizamos, no momento em que o arcabouço científico, vigente à época, revela-se insuficiente para a elucidação das questões da *outra cena*, não se poderia avançar um passo (ASSOUN, 1996).

Sendo assim, conforme aponta Assoun (1996), percebe-se que estamos no contexto do fantasiar metapsicológico, onde a necessidade do “ficcionalamento” (ASSOUN,

1996, p. 68) promove rupturas com os debates epistemológico e metodológico da ciência clássica e, por isso mesmo, possibilita, à psicanálise, a consistência de um método de investigação e a robustez de um arcabouço teórico, capazes de fazer avançar os pressupostos acerca do inconsciente. Ademais, nesse contexto, observamos que, ao termo ficção, atribui-se um “valor de verdade” (ASSOUN, 1996, p. 57), cujo reconhecimento é afiançado pelo efeito de inteligibilidade acerca de fenômenos que, de outro modo, permaneceriam imperscrutáveis.

A esse respeito, assegura Assoun (1996):

Uma ficção não é simplesmente o “não verdadeiro”, semblante ou aparência, mas um *constructo* portador de virtualidades de conhecimentos: se construímos alguma coisa de que se *sabe* que “nada (lhe) corresponde na realidade”, é que, por uma estratégia epistêmica deliberada, esperamos tirar disso um efeito que, sem esse “ficcionalismo”, seria impossível. (p. 57, grifos do autor).

Por essa razão, assinalamos que, no que tange à configuração da discursividade psicanalítica, a ficção tem uma função, indubitavelmente, produtiva, de modo que, aliada à psicanálise, é capaz de romper com uma avaliação negativa que a racionalidade científica pode a ela conferir (FUKS, 2014) e consagrar-se em seu atributo de alto valor social, individual e, certamente, analítico. No que tange a este, vale ainda dizer que sua relevância não reside apenas em sua capacidade de lançar luz àquilo que, invisível aos olhos da ciência moderna, configura-se sensível à escuta clínica, mas, também, em sua qualidade de dar forma ao irrepresentável e possibilitar a transmissão do impensável.

Assim, diante do apresentado, podemos perceber, mais uma vez, a proeminência com que a literatura e os escritores criativos apresentaram-se, desde os primórdios, para a vitalidade da descoberta freudiana acerca do inconsciente. A esse respeito, Fuks (2014) afirma que, mesmo tendo sido nutrido pelo espírito iluminista do século XIX, Freud, ao fundamentar o seu arcabouço teórico, elegeu a literatura como ferramenta precisa para a verificação e a validação, numa espécie de jogo de espelhos, da própria face da construção psicanalítica.

No que tange a isso, observamos que essa passagem confere-nos ensejo para a apresentação de um precioso fragmento textual, no qual Freud reivindica a veracidade de suas descobertas acerca dos processos oníricos, ao observar a concordância entre o que ele havia *postulado* e o que uma autoridade, por nós, já conhecida e, certamente, inquestionável, havia *romanciado*. Eis o que diz Sigmund Freud ([1900] 1996), em sua imponente *A interpretação dos sonhos*:

Encontrei por acaso em *Gradiva*, uma história escrita por Wilhelm Jensen, diversos sonhos artificiais construídos de maneira perfeitamente correta e que poderiam ser

interpretados exatamente como se não tivessem sido inventados, mas sonhados por pessoas reais. Em resposta a uma indagação, o autor confirmou o fato de não ter nenhum conhecimento acerca de minha teoria dos sonhos. Argumentei que a concordância entre minhas pesquisas e as criações desse escritor constitui prova a favor da correção de minha análise dos sonhos. (p. 132, grifo do autor).

Assim, podemos ainda argumentar que, no que diz respeito a esse entrelaçamento literário-analítico, o jogo de espelhos (FUKS, 2004) expande-se, outrossim, para distintas dimensões, vale dizer, igualmente valorativas dessa relação. Em primeiro lugar, podemos destacar que foi em *Uma nota sobre a pré-história da técnica de análise*³ (FREUD, [1920] 1996) que Freud reconheceu, ainda que tardiamente, o fato de seu método clínico ser tributário de suas leituras de juventude (BIRMAN, 1996). Nesse sentido, evocando que sua inspiração deu-se por meio de seu contato com um breve ensaio, intitulado *A arte de tornar-se um escritor original em três dias*, Freud ([1920] 1996) revela que foi a partir do modo através do qual os poetas procedem no ato de criação literária, qual seja, o do afastamento de interdições e de censuras, ou, em outras palavras, o de uma “[...] espécie de *laissez-faire* exacerbado, uma ordem dada aos mais profundos instintos inconscientes para se expressarem.” (FREUD, [1920] 1996, p. 278, grifo do autor), que ele estabeleceu aquilo que viria a ser consagrado como a regra fundamental da situação analítica, isto é, a associação livre.

No que diz respeito a isso, observamos que se trata do fato de que a mitigação do controle consciente e o retraimento da censura possibilitam, seja no âmbito da escrita, seja na esfera do tratamento analítico, uma emergência das possibilidades de acesso ao inconsciente, o que resultaria, por sua vez, no campo literário, na originalidade da obra, e, no campo clínico, na ascensão do desejo. Desse modo, espelhado no artista, Sigmund Freud alicerça as bases de sua técnica de análise: “A razão e a vontade [...] são deixadas de lado; confiamos-nos a ‘um influxo’ e as faculdades da mente são ‘dirigidas para fins que não conhecem’.” (FREUD, [1920] 1996, p. 278). No que tange a isso, vale dizer que sua convicção reside no fato de acreditar que todos os eventos mentais são completamente determinados. Assim, o valor metodológico da associação livre consiste, exatamente, na questão de que ela nunca é, com efeito, livre (GARCIA-ROZA, 1985).

É na medida em que o paciente fica livre do controle consciente (dentro dos limites possíveis), não permitindo que a coerência lógica se imponha ao seu relato, que uma outra determinação se torna acessível: a do inconsciente. A associação livre não tem por objetivo substituir o determinado pelo indeterminado, mas substituir uma determinação por outra. (GARCIA-ROZA, 1985, p. 171).

³ Em sua primeira publicação, esse texto foi escrito anonimamente.

Desta feita, concluímos, sem embargo, que o “[...] método de Freud é um método de artista.” (FREUD, [1920] 1996, p. 278), bem como é, também de artista, o estilo de sua escrita. A esse respeito, ratificando-nos o disseminado reconhecimento dos méritos literários de Sigmund Freud, isto é, suas qualidades estéticas, vejamos o que nos diz James Strachey ([1966] 1996): “Thomas Mann, por exemplo, referiu-se às qualidades ‘genuinamente artísticas’ de *Totem e Tabu* – ‘em sua estrutura e em sua forma literária, uma obra-prima relacionada e vinculada com todos os grandes exemplos de obras ensaísticas alemãs’.” (MANN, 1929 *apud* STRACHEY, [1966] 1996, p. 25, grifo do autor). No que tange a isso, Fontenele (2010) assinala, conforme mencionamos linhas acima, que o que condiciona esse traço estilístico na escrita freudiana é o fato de a metapsicologia não constituir outra coisa, senão um gênero híbrido que incorpora o fazer literário ao fazer científico para dar conta da complexidade de um objeto, cujos métodos existentes não podiam alcançar. Ademais, vale dizer que, por esse expediente, visa à transmissão da particularidade do sintoma neurótico, sem prescindir, necessariamente, da universalidade de sua relação com o recalque e seus retornos (FONTENELE, 2010).

Assim, diante dessa feição científico-literária, que confere, aos seus escritos, uma legibilidade romanesca (ASSOUN, 1996), o próprio Freud mostra-se surpreendido com a “[...] idiossincrasia do tipo de escrita que ele faz emergir.” (ASSOUN, 1996, p. 228):

Nem sempre fui psicoterapeuta. Como outros neuropatologistas, fui preparado para empregar diagnósticos locais e eletroprognósticos, e ainda me causa estranheza que os relatos de casos que escrevo pareçam *contos* e que, como se poderia dizer, faltem-lhes a marca de seriedade da ciência. Tenho de consolar-me com a reflexão de que *a natureza do assunto é evidentemente a responsável por isso*, e não qualquer preferência minha. (FREUD [1893] 1996, p. 183, grifos nossos).

Ocorre que, à revelia de seu escritor, as “histórias de doentes” (ASSOUN, 1996, p. 242) construídas por Freud assumem, de forma patente, um aspecto literário. Ademais, a despeito do seu tom novelesco, o que lhes falta não é seriedade de conteúdo, talvez claudiquem quanto à impressão de seriedade, mas, se assim o fazem, é como efeito irreduzível da discursividade que elas próprias requerem (ASSOUN, 1996).

Desse modo, no que tange à pregnância desse efeito, podemos apontar que se trata do reconhecimento de que o saber franqueado pela psicanálise é um saber marcado pela falta (FONTENELE, 2010), de modo que, a ela, psicanálise, impõe-se, necessariamente, o matiz da criação. Ora, não é a isso que se referem aqueles que têm perícia no assunto ao afirmarem que “Às vezes – às vezes nós mesmos manifestamos o inexpressivo – em arte se faz isso, em amor

de corpo também – *manifestar o inexpressivo é criar.*”? (LISPECTOR, 1998a, p.142, grifos nossos). Pois bem, em outras palavras, é como se a criação incidisse sobre um torvelinho onde as construções consistem na transformação contínua do que é *atonal* em *tonal* ou na divisão permanente do que é *infinito* em uma *série de finitos* (LISPECTOR, 1998a).

Em termos lacanianos, trata-se da incidência do Simbólico sobre o Real, este que, inapreensível em sua totalidade, *resiste à apresentação, possibilita a representação e aponta sempre um resto*. Desse modo, no que diz respeito a isso, Fuks (2014) afirma que a escrita é, em sua origem, a linguagem do ausente, aquilo que procura escrever o que já não está lá. Relacionada, portanto, ao irrepresentável e ao vazio por ele deixado, o escritor valida um procedimento, qual seja aquele fundamentado especialmente no fato de que “[...] a arte de escrever histórias consiste em saber extrair daquele nada que se entendeu da vida todo o resto.” (CALVINO, 2005, p. 53). Ocorre que, por mais extensa que seja a *série de finitos*, estes não são capazes de esgotar a qualidade residual do *infinito* (LISPECTOR, 1998a). Desse modo, a criação torna-se um recurso, um instrumento de trabalho indispensável que, a partir de um ponto ininteligível, posto que é, desde sempre, inacessível, permite a construção daquilo que o pode tornear.

Nesse sentido, apropriados de tal assertiva, consideramos imprescindível, no escopo deste trabalho, apontar algo da mais profunda relevância. Trata-se do fato de compreendermos que a aliança estabelecida entre a psicanálise e a literatura não se limita a uma *relação de cunho artesanal*, no sentido de rudimentar, tampouco a uma *questão de elegância estilística*. Consiste, por outro lado, em uma *relação de correspondência científica*, dada, conforme temos, incansavelmente, assinalado, a natureza do saber que ambas, literatura e psicanálise, têm o apanágio de designar.

O que a psicanálise tem a dizer talvez se estenda entre essas duas posições: não que ela seja uma semiciência – ela fez radicalmente seu juramento de cientificidade –, mas seu objeto desejante-inconsciente a obriga a fazer poesia, nem que seja dando-lhe uma linguagem de ciência. (ASSOUN, 1993, p. 25).

Sendo assim, por meio dessas palavras, sentimo-nos aparelhados – para não dizer garantidos – a considerar legítimo o expediente de valer-se de um material literário para a constituição de um terreno apropriado aos desbravamentos do pensamento psicanalítico, bem como à sua transmissão. Neste contexto, reiteramos a assertiva, exaustivamente, debatida, de que a psicanálise é dotada de uma lógica que, peculiar ao seu objeto, se encontra antecipada pela ficção. Desse modo, ata-se um nó que serve de ponto central ao funcionamento de uma engrenagem, de uma associação, cujo mecanismo possibilita um deslocamento sem

descontinuidade entre duas voltagens intrínsecas, quais sejam: as já mencionadas *ficção teórica* (FONTENELE, 2010) e *teoria ficcional* (MANNONI, 1982).

A esse respeito, consideramos enriquecedor apontar que, com efeito, Anatol Rosenfeld ([1964] 2014), em seus instrutivos debates, destaca um ponto hegeliano de reconhecimento de uma nobre possibilidade: a da literatura, juntamente a sua unidade de ação, isto é, a língua, proporcionar uma experiência de ultrapassagem, um ponto de virada, no qual o material que está em jogo, servindo-se de fins estéticos, acaba por desembocar no campo da ciência. “É a isso que Hegel se refere quando chama a ‘literatura (as belas letras) aquela arte peculiar em que a arte... começa a dissolver-se... passando a ser ponto de transição para a prosa do pensamento científico’.” (ROSENFELD, [1964] 2014, p. 38).

Sendo assim, em um caminho reverso, porém, não contraditório, reconhecemos, de modo equivalente, que, no que toca à edificação da verdade concernente à psicanálise, no esteio dessa engrenagem, é incontestável a possibilidade de um novo giro, no qual se torna patente que, dados os efeitos do saber inconsciente, “[...] uma inspiração poderosa arrebatava magnífica a palavra do intento científico e o pensar se transformava em poesia [...]” (ZWEIG, [1927] 2015, p. 116).

Desta maneira, no contexto de uma pesquisa alocada na interface literatura e psicanálise, caminhando rumo aos derradeiros passos e valendo-nos do conhecido lapso freudiano em que, ao escrever *Poesia e Ficção*, ao invés de *Poesia e Verdade*, o criador da psicanálise nos oferece a leitura da *ficção* no lugar bem acomodado da *verdade*, perguntamos, juntamente a Paul-Laurent Assoun (1996): “[...] quem quer a poesia não se afasta da verdade, quem escolhe a verdade tem o direito de se deixar capturar pela ficção?” (p. 226). Ora, sabemos que sim. Ademais, considerando a condição em que a psicanálise põe-se a serviço da literatura, assinalamos que, se assim procedemos, ainda que admoestados da precedência da arte sobre a psicanálise, é por creditarmos a esta o expediente de, em contrapartida, contribuir para o enobrecimento daquela.

A psicanálise pode trazer esclarecimentos que não são obtidos por outras vias e, dessa maneira, mostrar novas conexões na “obra-prima de tecelão” que compreende as disposições instintuais, as vivências e as obras do artista. [...] creio que se deveria agradecer à psicanálise, quando, aplicada a um *grande homem*, ela contribui para o entendimento de suas *grandes realizações*. (FREUD, [1930a] 2010, p. 364, grifos nossos).

2.3 Estamos no terreno do método

Ao debruçar-se sobre a questão acerca do ensino da psicanálise nas universidades, Freud ([1919a] 1996) deixa-nos como lição, dentre outros importantes apontamentos, o fato de que, ao saber psicanalítico, associam-se diversas outras disciplinas, com as quais o psicanalista deve manter, não apenas, uma relação de *formação*, mas, ao mesmo tempo, de potencial *contribuição*. Nesse contexto, devem ser considerados os efeitos fecundadores do pensamento psicanalítico sobre os ramos de saber que se encontram dentro das esferas da filosofia e das artes, de modo que novos pontos de vista e valiosos esclarecimentos possam ser dados a temas ligados à mitologia, à história das civilizações, à filosofia da religião e, certamente, à literatura (FREUD [1919a] 1996).

Diante disso, ainda com Freud ([1919a] 1996), podemos afirmar que os métodos empregados em psicanálise não se encontram, portanto, confinados ao campo dos distúrbios psicológicos, mas estendem-se, sem embaraço, à solução de problemas relacionados à arte, à filosofia e à religião (FREUD [1919a] 1996). Contudo, é imprescindível ressaltar que, seja no que diz respeito à investigação dos processos mentais, seja nas diligências voltadas às funções do intelecto, “[...] a psicanálise segue o seu próprio método específico.” (FREUD [1919a] 1996, p. 188), vale dizer, um método que não pode ser de outro modo, senão *rigorosamente* psicanalítico.

Em outras palavras, o que queremos afirmar é que, no que diz respeito à psicanálise, qualquer que seja a temática da pesquisa, qualquer que seja a problemática investigada, o rigor estabelece-se na medida em que determinadas exigências metodológicas operam por imposição (ELIA, 2000). Sendo assim, partindo do reconhecimento da idiosincrasia existente entre um objeto e o seu método de estudo, podemos apontar, em primeiro lugar, que acreditamos que a nossa dedicação, nas seções acima, à *delimitação* do campo de construção da teoria psicanalítica – onde levamos em conta as suas *derivações*, *desvios*, *associações* e *novos caminhos* – oferece-nos um importante suporte para compreender, sem relutância, que, se o modo de pensar a psicanálise lhe é próprio, o seu método de pesquisa, decerto, também o é.

Nesse contexto, de acordo com Elia (2000), a consentânea asseveração de que o objeto da psicanálise é o inconsciente – estruturado, repitamos, segundo uma sintaxe radicalmente própria (GARCIA-ROZA, 1985) – leva-nos a apreender que não é qualquer método ortodoxo ou tradicional de ciência que se apresenta como capaz de perscrutar o saber que tal objeto comporta (ELIA, 2000). Por essa razão, em nossas incursões investigativas, dentre outros aspectos, devemos levar em consideração uma máxima marcadamente axiomática que, formulada em poucas palavras, diz: “[...] a psicanálise só é acessível a um

método psicanalítico.” (ELIA, 2000, p. 25).

Nessa direção, no que toca ao nosso processo dissertativo, com o intuito de prepararmos-nos para a acomodação de novas arestas, podemos afirmar que, franqueados pelos ensinamentos de Sigmund Freud, reconhecemos, indubitavelmente, que o inconsciente comporta uma nova forma de saber. Tal assertiva conduz-nos, por sua vez, a igualmente manifestar que, no campo da conveniência de se prescrever uma forma de fazer pesquisa que leva em consideração a especificidade de seu objeto, se “[...] consideramos que há um modo de conceber e fazer pesquisa em psicanálise que lhe é próprio, *estamos no terreno do método.*” (ELIA, 2000, p. 22, grifos nossos). Do método analítico, vale dizer.

Dessa forma, dada a importância encerrada nessa dimensão metodológica, bem como a relevância das ponderações ao exercício da psicanálise que dela advêm (ELIA, 2000), acreditamos não sem propósito a dedicação de algum espaço ao que se encontra circunscrito a esse campo do método. Ademais, sabemos, ao mesmo tempo, que nossa escolha pelo ramo literário, além de nos exigir um sistema de leitura, de interpretação e de construção analíticos, impõe-nos outras especificidades. Estas, intrínsecas à lida com o texto, conferem-nos ocasião para o levantamento de outras importantes considerações.

Sendo assim, antes de enveredarmos por esses caminhos, com o fito de justificar e legitimar a consistência de nossa escolha quanto ao material de nossa pesquisa, isto é, o autor Liev Tolstói e os seus (e)feitos de autoria, apontemos, de saída, que, se assim procedemos, é por estarmos salvaguardados pelo fato inicial de que, em termos psicanalíticos, o texto literário apresenta uma *composição singular*. Esta, conforme temos sustentado, acomoda-se de tal forma percuciente à ravina do inconsciente que possibilita uma investigação analítica, cujos possíveis frutos, não nos esqueçamos, potencializam os feitos de transmissão que podem emergir de uma investigação alocada em meio aos fios que ligam, sem descontinuidade, os campos da literatura e da psicanálise.

Nesse contexto, como forma de substanciar essa discussão, observemos, a partir de Ferreira (2005), que a mencionada *composição singular* decorre do fato de a literatura, em linhas gerais, apresentar duas faces, quais sejam a da escrita e a da fala. Como escrita, a literatura pertence à ordem da pulsão e, na esteira de suas vicissitudes, configura-se como ato sublimatório. Por essa razão, o significante e o enigma a ele atrelado encontram-se empregados no uso que se faz da letra. Escrever é, portanto, um ato de produção significante que ganha movimento pulsional e desembaraço no contorno das palavras, onde o escopo se define pela tentativa de dar conta do inominável, do vazio, do Real.

Por outro lado, a literatura, como fala, manifesta-se a partir da esfera do desejo. É,

nesse sentido, um discurso que indica a existência de um sujeito cindido (FERREIRA, 2005). Esse sujeito, submetido à castração, habita o mundo da linguagem e, inflamado por sua falta constituinte, desliza pelas veredas do desejo. O amálgama dessa dupla face – escrita e fala – aponta uma nova definição: *a literatura é a escrita da fala do desejo* e, por esta razão, a partir do movimento pulsional de dar contorno à letra, engendra uma mensagem que, conformada aos moldes de ficção, apresenta valor de sentido e de verdade (FERREIRA, 2005).

Desse modo, de fundamental importância para os nossos empreendimentos investigativos, podemos concluir que o desejo, sustentado pelo arcabouço significativo que a acomodação das palavras alicerça, constitui signo inarredável da tessitura textual, de modo que, dados os efeitos do saber inconsciente – catalisador da escrita como expressão do desejo –, o fazer das mãos no corpo textual pode ser pensado em proximidade com a psicanálise. Nessa mesma direção, vale ainda apontar que o texto, desvelada a sua *composição analítica*, habilita, de modo consequente, uma *leitura psicanalítica*. Sendo assim, não restam dúvidas de que o literário conjuga-se ao analítico e constitui, por fim, terreno fértil aos desbravamentos da psicanálise. Ora, não por acaso, sabemos, Freud e Lacan ajudaram a encorpar, com efeito, o célebre séquito de amantes da literatura (FERREIRA, 2005).

Dito isso, sigamos em direção a um novo ponto de assentamento de nossos acautelamentos metodológicos. Ocorre que, em nível de aprofundamento, podemos afirmar que o texto literário, como criação, apresenta-se como um arranjo significativo que conduz, imaginariamente, a formulação de um sentido, isto é, de uma apresentação que, alavancada pelo uso do significado, circunscreve-se àquilo que Lacan denominou plano do enunciado (LACAN, [1964] 2008). Para elucidar essa questão, Lacan ([1964] 2008) evoca o paralelismo de um quadro, este que, composto por um jogo cativante de composição, linhas de partição das superfícies, linhas de fuga, linhas de força e amarrações, faz com que, operada pelas mãos do pintor, a imagem encontre um *estatuto*. De forma semelhante, ocorre que um livro, construído por meio da incidência das mãos do poeta sobre a materialidade de unidades linguísticas, signos, palavras, orações e outros recursos da língua, estabiliza seus planos e erige um *arcabouço*, de onde emana, por sua vez, um efeito principal, um efeito de significado.

No entanto, diante do exposto, em se tratando de psicanálise, reconhecemos que seria um equívoco imponderável não anunciar que o significativo, embora estabilizado pelo significado, não se encontra, a este, terminantemente, associado. Nesse contexto, a respeito do lugar de onde a linguagem nos interroga acerca de seus signos constituintes, Lacan ([1957] 1998) nos orienta:

[...] fracassaremos em sustentar sua questão enquanto não nos tivermos livrado da ilusão de que o significante atende à função de representar o significado, ou, melhor dizendo: de que o significante tem que responder por sua existência a título de uma significação qualquer. (p. 501).

Sendo assim, no que toca a essa perspectiva do significante, acrescentamos que, conforme lembra-nos Ferreira (2005), a articulação e a produção de *ambiguidade* fazem parte de sua natureza. Desse modo, figura, em suas condições de uso, a pregnância da *labilidade*, essa qualidade que, possibilitando deslizamentos, insinua um ponto de divisão e institui, necessariamente, a constituição de um novo plano, o da enunciação (LACAN, [1964] 2008).

Ocorre que, em linhas gerais, a tessitura significante é sustentada, de forma irreduzível, por uma *reserva inconsciente* (LACAN, [1964] 2008). Sobre esta, vale dizer, o plano do enunciado tem a propriedade de agir, de modo a torná-la, elusivamente, desconhecida, senão, obnubilada. Dessa forma, apontemos que, da mais significativa importância para o caminho que estamos empreendendo, tal assertiva nos habilita a compreender que o que se instaura, a esse nível, é uma quebra da noção imaginária de unidade textual. Nesse sentido, o efeito que daí assoma é o da ventilação do *campo das apresentações*, de modo que, na aparente solidez do texto, passam a brotar virtualidades que funcionam como interstícios alojadores de toda uma lógica que, simbolicamente regida, ordena o *campo das representações*.

Assim, em um regime dialético, a maleável combinatória entre significado e significante adquire, como efeito, valor de polissemia (FERREIRA, 2005). Esta, adstrita à materialidade textual, aponta, igualmente, para uma multiplicidade de sentidos que, ao conferir exuberância ao texto, acentua a sua vitalidade e impossibilita, conseqüentemente, a sua esterilidade.

Nesse contexto, antes de darmos prosseguimento à nossa explanação, consideramos imprescindível apontar que estamos cômnicos de que tais condições, alicerçadas na distinção fundamental entre os campos da enunciação e do enunciado, dizem respeito, originária e *clnicamente*, ao *texto do analisando*. Este, conforme sabemos, é produzido e veiculado por um sujeito que, não podendo ser outro, é, terminantemente, cindido – “[...] o *eu* que enuncia, *eu* da enunciação, não é o *eu* do enunciado [...]” (LACAN, [1964] 2008, p. 138, grifos do autor).

Assim, sobre esse aspecto, observamos que, ao anunciar a sua mensagem, o analisando o faz condicionado ao substrato inconsciente que, com efeito, o determina. Desse modo, no âmbito mesmo daquilo que é dito, institui-se uma espécie de prolongamento da

cadeia de palavras, ou seja, uma espécie de escalonamento semântico, cujo valor reside na notável capacidade de produzir *titubeios de sentido e fendas significantes*. Nessa direção, observamos que, de incomensurável importância, no que diz respeito ao sujeito da psicanálise, é a partir de tais fissuras que podem ser aventadas as suas relações com o significante e as suas particularidades de desejo e gozo.

Sendo assim, com o fito de arrazoar as possibilidades de pertinência desses aspectos clínicos ao *texto do escritor*, apontamos em primeiro lugar que, se o campo de pesquisa da psicanálise é o inconsciente, toda pesquisa em psicanálise é, necessariamente, clínica (ELIA, 2000). Dito isso, acreditamos nos achar em condições de advogar que tal fato, isto é, o da dimensão clínica de *toda* pesquisa em psicanálise, somado à já circunstanciada *composição analítica* do texto literário, permite-nos a extensão, sem agravo ou ilegitimidade, desse ponto de visão discursiva, de modo que, pensado acerca do *texto do analisando*, ele possa ser aplicado, tempestivamente, ao *texto do escritor*. Ocorre que, em poucas palavras, vale a lembrança de que tanto o *texto do analisando* quanto o *texto do escritor* encontram-se não só submetidos à lógica do significante, como igualmente subordinados a toda tessitura inconsciente que, essencialmente, a sustenta.

Desse modo, de volta à discussão que, sabemos, deixamos suspensa, qual seja, a das *virtualidades textuais*, observamos que o texto, embora nos ofereça a leitura de seus enunciados, não nos restringe a eles. Por essa razão, sua tessitura analítica nos possibilita, segundo uma prática da psicanálise, uma ação interpretativa. Esta, mediante um processo escrupuloso de leitura da letra (FUKS, 2014), torna explícitos, para além do semblante textual, os seus representantes derivativos.

Nesse contexto, de significativa importância para a nossa discussão, observamos que a letra, “[...] esse suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem.” (LACAN, [1957] 1998, p. 498), opera como uma unidade fronteira de elementos heterogêneos, de modo que, ao ser lida – lida “ao pé da letra” (LACAN, [1957] 1998, p. 498) –, faculta-nos uma possibilidade de mudança de registro. Ocorre que, conforme aponta Fuks (2014), a letra é um conceito lacaniano que possibilitou a inserção da função da escrita no discurso analítico. Desse modo, na esteira do método freudiano de interpretação, ao ser lida, dada a sua instância litorânea (COSTA, 2006), a letra imprime, no prolongamento das palavras, uma espécie de desfiladeiro enigmático que nos obriga, por sua vez, a reconhecer que aquilo que é lido é lido, fundamentalmente, a partir de um atravessamento do sentido conhecido (FUKS, 2014). É a isso – examinemos com atenção – a que se refere a novelista, quando, oportunamente, redige: “Assim é que esta história será feita de palavras que se

agrupam em frases e destas se evolva um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases.” (LISPECTOR, 1998b, p. 14-15).

Ademais, ainda no estofo desse argumento, é importante darmos relevo ao fato de que o dispositivo analítico de interpretação – instalado ou no âmbito de leitura de um texto, ou no campo de escuta de uma fala, ou, acrescentemos, não sem propósito, no espaço de contemplação de uma escultura – estabelece-se, vale dizer, por meio de uma relação dialética entre os domínios do escrito e do lido, do falado e do escutado e, com efeito, do esculpido e do contemplado. Desse modo, institui-se uma interlocução que, figurada em termos de uma relação paradigmática existente entre o que “disse” o Moisés de Michelangelo e o que dele Freud pôde escutar (FUKS, 2014), é capaz de promover, a partir de uma ruptura com o sentido instituído, as condições de criação de um *novo saber*. Este, de feição inédita, assoma como efeito de subversão e, alteridade que é, estabelece-se, por fim, como *outra escritura*. É aqui, vale dizer, que a letra ratifica o seu apanágio de promotora da enunciação de um novo dizer que, sobressalente, manifesta-se a partir daquilo que foi, ordinariamente, dito.

Contudo, sobre o aspecto dessa nova enunciação, é necessário estarmos atentos ao que recomenda, conscienciosamente, Ferreira (2005), isto é: é indispensável saber escutar o que se ouve, bem como o que se lê. Em termos concisos, ocorre que, se o texto, nosso objeto privilegiado de estudo, não diz *uma só coisa*, isso não significa, de modo algum, que ele diz *qualquer coisa*. Daí termos a ocasião de apontar que a *construção analítica*, esse passo contíguo à interpretação, executa-se apenas segundo o ordenamento de premissas irrevogáveis. Nesse sentido, vale ainda assinalar que a diligência a estas dedicada permite-nos que a criação de um saber de alteridade, qual seja, a *outra escritura*, dê-se de modo a levar-se em consideração que, daquilo que foi dito, diga-se, lididamente, *outra coisa*.

Acontece que, na medida em que todo arranjo significativo tem por efeito a polissemia, a multiplicidade de sentidos possíveis, embora não unívoca, não é, outrossim, aleatória. Nessa direção, como ponto de barra ao derramamento semântico, valemo-nos da assertiva que condiciona que o valor de um significante depende, sobremaneira, do lugar que ele ocupa com relação aos demais (FERREIRA, 2005). Dito de outro modo, trata-se do fato de que, segundo Lacan ([1957] 1998, p. 501) “[...] nenhuma significação se sustenta a não ser pela remissão a uma outra significação [...]”.

Sendo assim, cômicos da perspectiva apresentada, antes de prosseguirmos em sua exploração, é importante que pontuemos que o trabalho com o texto literário, bem como com o autor que o filia, nos convoca a considerar uma outra imprescindível direção, qual seja a da recepção em termos de leitura. Sobre esse aspecto, sabemos que a incidência da lógica do

inconsciente, que o valor do significante e que a função da letra imprimem fendas à opacidade do ordenamento concreto das palavras, de modo que o texto dota-se, conseqüente e pungentemente, de interstícios. Estes, conforme ensina – e atesta – Clarice Lispector (1998b), abrigam, por sua vez, a latência de um mistério.

Contudo, para além do âmbito do ficcionista em seu ato de criação, vale dizer que *experiência da leitura* fundamenta-se, essencialmente, na abertura de um campo de evocação com o qual o leitor mantém uma *relação de pertencimento*. Em outras palavras, o que queremos assinalar é que, ao realizarmos uma leitura, o fazemos pela via da canibalização. Desse modo, devoramos os fragmentos do texto com o fito de fazê-lo falar a nossa linguagem (BIRMAN, 1996). Assim, a leitura, desvelada como experiência variegada de desejo, faz prescrever os ditames gramaticais do texto e lhe confere uma tonalidade, melhor dizendo, uma erótica (BARTHES, 2013), radicalmente, particular. “Somente, então, as páginas plenas de sinais gráficos passam a ser escritas com palavras ressonantes.” (BIRMAN, 1996, p. 55). Estas, do mais absoluto reduto da singularidade, desvelam, por fim, o desejo imbuído no ato da leitura, segundo os contornos de cada leito(r).

Assim, regida sob o respaldo da sedução (BARTHES, 2013), ao possibilitar uma experiência com o inconsciente, a leitura fere e desarranja. Daí assoma a possibilidade de irrupção de mil verdades; com efeito, tantas quantas são as contingências de perpassarmos as feridas textuais com as nossas próprias lacerações.

Dito isso, retomando a nossa discussão a respeito das possibilidades de construção de uma *outra escritura*, sentimo-nos aparelhados a avultar nossa argumentação e apontar que, a partir desse estado de afetação, ou seja, desse arroubo que desvela o desejo e insinua a verdade que nos institui, o ato da leitura pode engendrar uma dimensão em que, para além da experiência de recepção, o leitor sente-se compelido a assumir, deliberadamente, uma função propriamente crítica. Nesta, adstritas ao exercício da interpretação, alojam-se as possibilidades de construção de um trabalho outro – como o que aqui está sendo, paulatinamente, proposto. Desse modo, sobre esses aspectos, vale apontar:

Se falo do que é contado, sou leitor. [...] Ao começar a falar de um texto que de alguma forma me tocou, posso querer interpretá-lo ou me inspirar nele para escrever outra coisa. Posso – por que não? – me imaginar um crítico com o dom de revelar a verdade e, não sem o revestimento da pompa e da arrogância, afirmar que o autor X, quando escreveu Y, quis dizer isto ou aquilo. É óbvio que se trata de um discurso delirante ou de uma posição perversa do sujeito, mas revela algo muito caro a todo ser falante, a dimensão da verdade. Para cada falante, uma verdade. Mil verdades, muito mais que mil. (FERREIRA, 2005, p. 22).

Com efeito, pode-se pensar que o excerto apontado aproxima-se de uma dimensão hermenêutica em que “[...] a interpretação não se refere mais a uma suposta origem e a um objeto absolutos, mas remete para uma outra interpretação que, por sua vez, se inscreve numa cadeia infinita de interpretações.” (BIRMAN, 1996, p. 65), daí o seu caráter contundentemente subversivo.

No entanto, é premente elucidar que, se a leitura, dada a pluralidade desejante, é exercida sob a marca da deriva e esboça direitos de apropriação, a interpretação, por outro lado, não pode prescindir nem da materialidade, nem da filiação textual. Dentre outras coisas, isso significa que, se o texto, por seu potencial arrebatador, escolhe o leitor, este, por sua vez, ao fazer-se crítico, necessita não apenas do próprio texto, mas ao mesmo tempo daquele que, efeito do discurso que a obra faz emergir, configura-se, em termos de paternidade, como autor. Ademais, essa convocação referida às insígnias estilísticas do escritor e à própria materialidade do texto faz ponto de barra ao extravasamento interpretativo, este que, vale dizer, é contundentemente passível de assumir a cena. Acontece – estejamos atentos – que a interpretação não se encerra na ordem do inesgotável, senão ao preço de tornar-se um discurso delirante.

Nesse contexto, observamos, indubitavelmente, que, de tais considerações, decorrem algumas importantes implicações no que toca ao método a ser adotado pelo analista-pesquisador (ELIA, 2000) que, não devendo prescindir das relações intervenientes entre a psicanálise e a literatura, dada a preciosidade desse vínculo, deve estar atento à posição que lhe cabe quando, no âmbito da sustentação de um novo dizer sobre o dito (FUKS, 2015), faz uso de uma obra literária.

Sendo assim, partindo do axiomático pressuposto freudiano de que, diante do artista criador, a análise deve depor suas armas (FREUD, [1928] 1996), é possível observar que existe uma atenção a ser tomada para que o *savoir-y-faire* da aliança estabelecida entre psicanálise e literatura não resulte em um desserviço (FREUD, [1907a] 1996), ou, ainda, em uma injúria ao autor (MANNONI, 1990).

A esse respeito, antes de tudo, vale assinalar que a pulsão criadora escapa ao observador e é dificilmente captável (MANNONI, 1990), de modo a ser uma tarefa impossível empreender uma investigação *direta* das insígnias sublimatórias, dissolvidas, desde sempre, nas entranhas do trabalho de criação. Por esse motivo, torna-se ilegítimo, aos acordes da metapsicologia, o trabalho de fazer da obra e do artista formações do inconsciente a serem, etiologicamente, investigadas. Consentâneo a isso, Lacan ([1964] 2008), referindo-se ao âmbito da pintura, fornece-nos uma *posição*, cujo valor de notável admoestação

metodológica pode ser estendido a outras escolhas de trabalho com a arte: “Não é de modo algum oportunidade para nós fazermos aqui a psicanálise do pintor, sempre tão escorregadia, tão escabrosa, e que provoca sempre no ouvinte uma reação de pudor.” (p. 109).

Contudo, vale apontar que, ao considerarmos, juntamente a Sigmund Freud ([1908a] 1996), que a realização artística é tributária das fantasias do autor, podemos argumentar que o exame dos sulcos por ele marcados indica uma organização significativa que, com valor de *reserva inconsciente*, evoca, decerto, a singularidade de sua gramática. Por meio desta, é importante dizer, podemos angariar o subsídio de uma bússola que, com aspecto de roteiro literário, nos indica o lugar onde se agita o sentido de valiosas questões.

Assim sendo, a título de esclarecimento dessa espinhosa temática, Jorge (2009), em conformidade com os ensinamentos de Lacan, aponta que, levando-se em consideração a precedência do escritor ao analista, não se trata de psicanalizar a arte, mas, sim, de aprender com ela. Daí decorre que, ao fazermos bom uso dos testemunhos do inconsciente que o saber do escritor desvela em seus trabalhos, contribuímos, sobremaneira, para o avanço e a transmissão da teoria psicanalítica.

Nesse contexto, levando-se em consideração a implicação da psicanálise à literatura, convoca-se, verdadeiramente, uma reversão metodológica, de modo que o procedimento Psicanálise aplicada à Arte – no mínimo, inconveniente aos olhos de Lacan ([1964] 2008) – seja revertido para Arte aplicada à Psicanálise (BROUSSE, 2009). Sendo assim, acreditamos, tal procedimento visa ao impedimento de uma irrupção fantasística, potencialmente violadora não apenas da obra e do criador, mas, também, da legitimidade de um método, cujo matiz metapsicológico impõe-se como condição necessária ao labor que, com efeito, encontra-se circunscrito ao âmbito dessa inextrincável relação analítico-literária.

Sobre esse aspecto, vale lembrar que o campo de pesquisa da psicanálise é o inconsciente. Por essa razão, toda pesquisa em psicanálise é, conseqüentemente, clínica (ELIA, 2000). Daí decorre que o pesquisador deve empreender sua tarefa a partir do lugar definido como sendo, no *dispositivo analítico*, o lugar do analista, ou seja, aquele em que a escuta possibilita a produção de um saber que não obedecerá qualquer lógica, salvo a lógica do inconsciente.

Sendo assim, a esse respeito, Elia (2000) é enfático ao afirmar que, “[...] em sua estrutura metodológica, a clínica não é lugar de aplicação de saber, mas de sua produção [...]” (p. 32). Desse modo, deve-se levar em profunda consideração o fato de que o saber franqueado pelo inconsciente é avesso à consideração de uma hipótese conceitual, ou seja, o inconsciente não admite a produção de um saber que se alicerça em uma suposição prévia à

escuta. Nesse sentido, rejeita a possibilidade de colocar-se à prova experimental e radicaliza a sua particularidade na medida em que faz coincidir, no próprio âmbito da investigação, aquilo que Thomas Khun (1971 *apud* ELIA, 2000) denominou contextos da descoberta e da verificação.

Nessa direção, encontramos ocasião para mencionar que a investigação psicanalítica, vinculada a um campo autônomo de saber, dá-se pelo método do inopinado. “Numa frase pronunciada, escrita, alguma coisa se estatela.” (LACAN, [1964] 2008, p. 32). Segundo Lacan ([1964] 2008), é aí que Freud procura o inconsciente e, dada a sua inclinação à valorização dos fenômenos de tropeço, fundamenta que o analista-pesquisador deve orientar à sua investigação, prescindindo, categoricamente, de um saber propriamente estabelecido, a ser, com efeito, verificado ou refutado (ELIA, 2000). É nesse sentido, portanto, que Lacan, ao apontar a sua desconfiança ante o termo *pesquisa*, não adere ao aspecto lógico, subjacente aos métodos ortodoxos, de que a procura implica, necessariamente, a conjectura de um achado – “[...] *não me procurarias se já não me tivesses achado.*” (LACAN, [1964] 2008, p. 15, grifos do autor) –, e, tomando de empréstimo o método do artista, ensina: “Como disse uma vez Picasso, para o maior escândalo das pessoas que o rodeavam – *Eu não procuro, acho.*” (LACAN, [1964] 2008, p. 15, grifos do autor).

Assim é que, por analítico, ratificamos, entende-se o método que não se estabelece pela via da procura de algo, prévia e, podemos acrescentar, imprudentemente, suspeitado; mas, sim, pela via do que é encontrado. Isso implica dizer que o achado assoma por meio da surpresa, esta, cujo imprevisto encontra-se condicionado à dimensão do *não sabido*, única, com efeito, capaz de engendrá-lo. Nesse sentido, afirma Jorge (2009, p. 48): “[...] o psicanalista [...] não procura o que sabe nas análises que conduz, mas acha aquilo que não sabia que encontraria [...]”.

Sendo assim, circunstanciado por esse achado, que emerge inesperadamente, o pesquisador, assim como o analista, habilita-se a empreender um trabalho de interpretação e construção a partir do material colhido no texto com o qual trabalha. Contudo, também o faz por meio de um método que lhe exige uma peculiaridade analítica e, no que tange a ela, é possível destacar que, assim como o psicanalista não coloca nada de seu em seu ato de interpretação e construção, mas resigna-se a apenas retirar “[...] aquilo que encobre o desejo do sujeito e que se revela em sua própria fala e apenas nela.” (JORGE, 2009, p. 49), o pesquisador limita-se ao que, como testemunho do inconsciente, é dado no e pelo texto: “[...] nada descobrimos em sua obra que ali não exista.” (FREUD, [1907a] 1996, p. 83).

Desse modo, vale dizer que, diante do texto, esse material composto de fendas e

interstícios que sancionam o determinismo inconsciente, o pesquisador da obra deve proceder aos moldes de um psicanalista que conduz uma análise. Ora, se, conforme apontado, a realidade da obra literária é clínica, o método, correlato ao objeto, deve ser, portanto, analítico.

Dito isso, uma vez assentadas as bases da *correspondência científica* que, conforme argumentamos, estabelece-se, entre a psicanálise e a literatura, por meio daquilo que evocamos, *goetheanamente*, como sendo *afinidades eletivas*, reafirmamos que a construção do nosso texto ancora-se nessa aliança analítico-literária, de modo que, com vistas ao alcance dos fins elencados, cabe-nos a adoção da *posição metodológica* peculiar à pesquisa em psicanálise. Nesse contexto, isto é, adotando essas arestas de trabalho, podemos igualmente observar que, considerando o nosso procedimento de empreender uma *leitura analítica de um texto literário*, os nossos próximos encaminhamentos metodológicos seguirão, em suma, duas orientações precípuas.

Vale dizer, portanto, que, com o intuito principal de construir uma cosmologia que represente a singularidade tolstoiana em seu modo de convocação da palavra e acomodação do desejo, nos debruçaremos sobre o seu estilo literário e procuraremos identificar a sua tendência. Ademais, tendo em vista a discussão psicanalítica acerca do exame das fantasias e das produções literárias (FREUD, [1908a] 1996), procuraremos nos aproximar do romance *Anna Kariênina* e, por meio dele, descobrir o que assoma, aos nossos olhos, como traço definidor da façanha tolstoiana.

Por ora, contentamo-nos em dizer que o nosso trabalho segue em vias de cumplicidade com o autor de nossa eleição. Ocorre que, conforme já mencionado, o estabelecimento dessa convivência oferece-nos um caminho que assegura a retomada da filiação textual, de modo a evitar que se enverede por uma dimensão predominantemente inventiva, a qual, improvidente, pode fazer subsumir, em meio aos excessos fantasísticos do leitor, a figura do autor e seus (e)feitos de autoria.

Nesse sentido, é importante mencionar, a título de esclarecimento, que o nascedouro de nosso *desejo de trabalho* deu-se a partir de uma *vontade de romance* que nos conduziu, por seu turno, às letras de Tolstói. Estas, absorvidas a partir de uma condição de leitor, engendram um processo de afetação, diante do qual, sabemos ser imprescindível um ato de ultrapassagem. Tal ato, ao possibilitar a abertura de novos caminhos, assegura, por sua vez, que a construção que se pretende fazer, em si mesma, subversiva, não seja, ademais, ilegítima. Assim, o caminho aqui tomado caracteriza-se, essencialmente, por sua relação de derivação e atravessamento desse efeito de recepção. Espera-se, com isso, a produção de um novo saber,

oriundo, decerto, daquilo que, inicialmente, se *ouviu*.

A respeito desse aspecto, Roland Barthes (2013) afirma:

O texto é um objeto fetiche e esse fetiche me deseja. O texto me escolheu, através de toda uma disposição de telas invisíveis, de chicanas seletivas: o vocabulário, as referências, a legibilidade etc.; e, perdido no meio do texto (não atrás dele ao modo de um deus de maquinaria) há sempre o outro, o autor. Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham o encargo de estabelecer e de renovar a narrativa: mas no texto, de uma certa maneira, eu desejo o autor: tenho necessidade de sua figura (que não é nem sua representação nem sua projeção), tal como ele tem necessidade da minha (salvo no “tagarelar”). (BARTHES, 2013, p. 35).

Sendo assim, é a partir do reconhecimento da necessidade de convocação da figura do autor, que nos sentimos autorizados a prosseguir e a dar ensejo ao nosso próximo capítulo. Em linhas gerais, este, em face da singularidade tolstoiana, apresenta, como objetivo principal, a explanação das orientações tomadas acerca dos quesitos imprescindíveis ao trabalho com o autor e com seus (e)feitos de autoria.

3 A LIDA COM LIEV TOLSTÓI E SEUS (E)FEITOS DE AUTORIA

“[...] e Gorki olhou para ele, o patriarca com o pequeno e ‘astuto’ sorriso e com as mãos cheias das veias salientes de criador, e pensou consigo mesmo: ‘O homem é igual a Deus’.”

(Thomas Mann)

Para o estudo do *efeito de sentido* e do *valor de conjunto* que os elementos constitutivos do legado de um escritor fazem emergir, julgamos importante considerar alguns pressupostos, os quais, dada a sua referência ao uso que se faz da palavra, encontram-se, também, vinculados ao campo da psicanálise. Assim sendo, iniciemos dizendo que é consentâneo entre os peritos das letras que estas apresentam um *caráter fundador*. Nesse contexto, Roland Barthes (2003) afirma que “A palavra é uma substância química tênue que opera as mais violentas alterações [...]” (p. 21), ao passo que Ricardo Piglia (2006), a título de confirmação, aponta que a letra tem algo de mágico, capaz de convocar um mundo ou anular outro. Ocorre que, em linhas gerais, o trabalho de escritura, em sua lida com as palavras, tem o apanágio de alavancar um contorno e fundar, outrossim, uma posição (COSTA, 2006).

Em termos psicanalíticos, essa posição, forjada a partir do uso que se faz da letra, assinala um importante processo para o qual Freud, tempestivamente, reservou um nobre paradigma. Acontece que, segundo o autor, “[...] o talento artístico e a capacidade estão intimamente ligados à sublimação [...]” (FREUD [1910] 1996, p. 140).

Contudo, antes de chegarmos a isso, vale apontar que, em conformidade com a teoria analítica, a sublimação é um processo especial (FREUD [1914] 2004, p. 113). Imiscuída em um contexto de imperativos compulsivos, desejos, carências e afetos (FREUD [1915] 2004, p. 144), é possível compreender que, em linhas gerais, “[...] a sublimação descreve algo que ocorre com a pulsão [...]” (FREUD [1914] 2004, p. 113). Assim, levando-se em consideração que esta – ou seja, a pulsão sexual – é dotada da propriedade de estabelecimento de caminhos vicariantes de satisfação, bem como da capacidade de adoção de uma patente variabilidade de objetos, a sublimação refere-se, portanto, a um *destino* (FREUD [1915] 2004) – determinado, vale dizer, por se tratar de uma saída que possibilita, com efeito, a satisfação dos imperativos pulsionais sem envolver, necessariamente, o recalque (FREUD [1914] 2004).

Desse modo, lançada como subterfúgio, a sublimação figura como uma espécie de destino que triunfa sobre outros, notadamente, sobre o recalque. Ademais, de volta à questão

acerca da capacidade e do talento artísticos (FREUD [1910] 1996), podemos observar que o procedimento sublimatório encontra-se intimamente relacionado ao campo das ações cujo (e)feito derradeiro adquire um significativo e reconhecido valor social.

Nesse contexto, a respeito do modo freudiano de encarar o ato criador, bem como o seu aspecto de recepção, podemos observar que Sigmund Freud ([1910] 1996) elege, como modelo paradigmático do processo sublimatório, a genialidade de Leonardo da Vinci. Em seu texto intitulado *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância* (FREUD [1910] 1996), o autor, levando em consideração as propriedades supracitadas da pulsão e os fios que a ligam à criação artística, afirma:

A natureza generosa deu ao artista a capacidade de exprimir seus impulsos mais secretos, desconhecidos até por ele próprio, por meio dos trabalhos que cria; e estas obras impressionam enormemente outras pessoas estranhas ao artista e que desconhecem, elas também, a origem da emoção que sentem. (FREUD [1910] 1996, p. 113).

De forma resumida, vale assinalar que a argumentação do texto freudiano constrói-se a partir do estudo de aspectos biográficos da história de Leonardo da Vinci – mormente, a lembrança que o artista retivera da mãe – e da relação intrínseca que tais aspectos mantêm com a produção de suas obras. Dessa forma, por meio dessa alavanca metodológica, considerada por Freud ([1910] 1996) em toda a sua notabilidade e perfeição, o caso de Leonardo da Vinci e de sua lembrança infantil assume, no contexto da teoria analítica, o lugar de paradigma *par excellence* dos procedimentos sublimatórios.

Sendo assim, a importância de tal estudo reside, dentre outros aspectos, no fato de conceder, à teoria psicanalítica, a compreensão de que, qualquer que seja a modalidade de trabalho criativo, o que se encontra como determinante é uma espécie de imperativo radicalmente singular que impulsiona o ato criador, segundo as insígnias psíquicas do próprio poeta. Em outras palavras, vale dizer que, ainda que incansavelmente precavido da impropriedade da retomada, palmo a palmo, das vicissitudes ligadas aos desdobramentos sublimatórios – dada a significativa transformação “[...] que terá de sofrer qualquer impressão vivida por um artista antes que ela venha a ser transformada em uma contribuição para uma obra de arte [...]” (FREUD [1910] 1996, p. 113) –, Freud ([1910] 1996) afirma que a criação artística é, peremptoriamente, um produto relacionado à intimidade do criador.

Nessa direção, na qualidade de prefácio, publicado em 1933, à obra *Edgar Poe, étude psychanalytique*, de autoria de sua amiga e discípula Marie Bonaparte, Freud ([1933c] 1996), no âmbito dos estudos que dirigirem a luz da psicanálise sobre a vida e a obra de um

grande artista, oferece-nos uma crucial chave orientadora. Esta, por sua vez, pode ser assim enunciada: “Investigações como esta não se destinam a explicar o caráter de um autor, porém mostram quais as forças motrizes que o moldaram e qual o material que lhe foi oferecido pelo destino.” (FREUD [1933c] 1996, p. 252). Nesse sentido, em meio ao fascínio despertado pelo estudo das leis da mente humana, a chave freudiana aponta para o fato de que, em terrenos como esse, não se trata de entabular uma análise psicopatológica do autor, mas sim de empreender um trabalho de interpretação, cujo procedimento investigativo opera com vistas a compreender em que medida as características de uma obra são tributárias do espírito do autor (FREUD [1933c] 1996).

Sendo assim, na medida em que reconhecemos como improvidente o estabelecimento de uma causalidade direta, ponto a ponto, entre vida e obra – incoerente, certamente, quanto aos pressupostos da metapsicologia –, o que, para nós, figura como *vantagem teórica e recurso metodológico* é o fato de que é a partir desse sorvedouro obscuro, sobre o qual a psicanálise só pode lançar luz de forma comedida, que toma forma algo, cuja tangibilidade e relevo nos possibilitam, com desenvoltura, trabalhar. De suma importância para a pesquisa que estamos desenvolvendo, trata-se daquilo que se denomina *estilo*.

Qualquer pessoa que pense nas pinturas de Leonardo recordar-se-á de um sorriso notável, ao mesmo tempo fascinante e misterioso, que ele punha os lábios de seus modelos femininos. É um sorriso imutável, desenhado em lábios longos e curvos; tornou-se uma característica do seu estilo e o termo ‘Leonardiano’ tem sido usado para defini-lo. Este sorriso no rosto estranhamente lindo da florentina Mona Lisa del Giocondo tem causado, em todos que o contemplam, os efeitos mais fortes e controvertidos. (FREUD [1910] 1996, p. 113).

Diante disso, com o intuito de substanciar essa importante questão, observamos, juntamente a Schopenhauer (2005) que, em um lance só, o “[...] *estilo* é a fisionomia do espírito.” (p. 26, grifo do autor). Trata-se, no contexto da apreciação dos produtos oriundos do saber-fazer artístico, da expressão do modo *como* o artista pensou. Em outras palavras, vale dizer que o *estilo* de um artista revela o caráter *formal* dos pensamentos que o guiaram, de tal modo que, a despeito *do que e sobre o que* foi pensado, tal caráter assume uma *forma* permanente, reconhecível e, portanto, atribuível a uma determinada identidade. Nesse sentido, assim como ocorre com o *sorriso leonardiano* – a assinatura estilística que confere consistência e unidade ao nome do pintor –, o *estilo* assume o valor de uma propriedade singular que, na lida com o material produzido por um artista, é capaz de conceder “[...] a massa com que ele modela todas as suas figuras, *por mais distintas que estas sejam.*” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 27, grifos nossos).

Ademais, intrínseco ao objeto, isto é, ao produto da arte, é possível observar que o *estilo* assinala, igualmente, um modo de engajamento, ou seja, um *modo* de manifestação daquele que o produz. Nessa direção, a respeito de quem se dedica à produção de um quadro, esta “[...] coisa que tem por centro o olhar [...]” (LACAN, [1964] 2008, p. 102), Lacan ([1964] 2008) aponta que o artista, através de um acontecimento franqueado pela natureza de sua obra, não quer ser outra coisa, senão uma presença. “No quadro, o artista, nos dizem alguns, quer ser sujeito, e a arte da pintura se distingue de todas as outras pelo fato de que, na obra, é como sujeito, como olhar, que o artista pretende, a nós, se impor.” (LACAN [1964] 2008, p. 102).

Diante disso, ainda em conformidade com Lacan ([1964] 2008), observamos, como decorrência de tal assertiva, o fato de que o pintor, seja qual for a moral que sustenta, seja qual for a busca que empreende, exerce uma atividade, cujo artefato resultante assinala uma estrutura que aloja, notadamente, “[...] um certo modo de olhar.” (LACAN [1964] 2008, p. 102). Assim, naquilo que se produz, segundo os acordes de uma insígnia radicalmente particular, algo se manifesta como *imposição do artista*. Esta, por seu turno, apresenta o atributo de conferir expressão a uma *tendência* que, ao indicar uma direção, uma vontade para qualquer lugar (MANN [1922] 1988, p. 104), corporifica não apenas um *modo de organização do olhar*, no caso do pintor e de suas linhas de perspectiva, mas, também, um *modo de convocação da palavra*, no caso do escritor inventivo e de suas codificações linguísticas.

Dito isso, de extrema importância para nosso estudo, podemos observar que, nesse jogo metonímico de significações integradas, cujos elementos consistem no *uso que se faz da letra*, no *estilo do escritor*, na *tendência para* e no *modo de convocação da palavra*, vislumbramos a formação de uma engrenagem. Esta, remontando-se ao âmbito que encetou essa discussão, qual seja, o do forjamento de uma posição, opera um novo deslizamento que desemboca, sob a *aparência de discurso*, naquilo que chamamos o *fantasma do autor*.

Em linhas gerais, a respeito do que compreendemos ser o *fantasma do autor*, devemos assinalar, em primeiro lugar, que, em termos estritamente metapsicológicos, o fantasma diz de uma experiência com o inconsciente, onde subjaz uma tentativa de dar sentido ao que era, outrora, sem sentido: o puro Real (SCOTTI, 2005). Nesse contexto, vale dizer ainda que tal concepção implica, necessariamente, uma relação com a castração, de modo que, seja no âmbito do corte imaginário, relacionado à angústia de castração, seja na esfera do corte simbólico, resultante da metáfora paterna, a fantasia emerge como expediente de reparação que remonta, decididamente, a uma dimensão inexorável de desamparo

fundamental.

Sendo assim, com o fito de fazermos avançar um ponto em nossa discussão, consideramos válido apontar que, como complemento intrínseco a essa montagem psíquica, o que se instaura é uma esfera outra, qual seja, a do desejo. A esse respeito, auxilia-nos, oportunamente, Lacan ([1958] 2016): “[...] o desejo deve se produzir no mesmo lugar onde, inicialmente, se origina e experimenta o desamparo [...]” (p. 26). Por essa razão, “[...] o desejo humano tem a propriedade de estar fixado, adaptado, combinado não a um objeto, mas sempre, essencialmente, a uma fantasia.” (LACAN [1958] 2016, p. 28).

Assim é que tais considerações nos habilitam a compreender que, no que toca à tela da fantasia, sua função consiste em dar ao desejo o seu nível de acomodação, isto é, o seu grau, a sua situação (LACAN [1958] 2016, p. 28). Nesse contexto, podemos concluir que, grosso modo, a fantasia, figurando, originalmente, como um recurso de defesa contra a implacabilidade do desamparo original, funda-se, ao mesmo tempo, como lugar de referência para o desejo (LACAN [1958] 2016).

Assim sendo, o desejo, em última instância, pode ser compreendido como um lugar vazio, uma ravina do nada que, por isso mesmo, na qualidade de *falta*, ou seja, como índice de *um a menos*, detém a capacidade de mobilização de uma busca (SCOTTI, 2005), cuja incidência da marca do impossível, faz com que seja resignada à condição de ser, sempre, apenas parcialmente realizada. Ademais, ainda a respeito dessa questão, é imprescindível apontar que tal busca encontra-se adstrita ao campo da linguagem, de maneira que esta, isto é, a linguagem, torna-se a responsável por corporificar, como numa espécie de entoada da reciprocidade, a própria fantasia.

Dito isso, consideramos lícito justificar que foi por essa razão que dissemos, linhas acima, que a fantasia tem feição de discurso. Tal assertiva nos habilita, por sua vez, a retomar a questão acerca do fantasma do escritor para apontar, em conformidade com Sérgio Scotti (2005), que a obra de arte, onde se inclui, com notabilidade, a literatura, opera com o Real, igualmente, por meio do corte.

Assim, subsidiados pelos pressupostos já levantados, podemos afirmar que o corte que a obra de arte opera sobre a realidade diz, também, de um sujeito do inconsciente, cujo desejo, como que um modo de enfrentamento de sua *falta-a-ser*, se manifesta e se realiza, mesmo sem o saber, na obra produzida (SCOTTI, 2005). Nessa direção, é com a primazia a ele inerente que Fernando Pessoa, em seu *Livro do desassossego*, ratifica a nossa conjectura: “As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. [...] transmutou-se-me o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais [...]” (PESSOA,

1989, p. 357).

Desse modo, levando-se em consideração a possibilidade de disposição do desejo, segundo o compasso que se confere à palavra, somos levados a assinalar que o que se manifesta na obra de arte, mais especificamente, no expediente do escrito, pode ser reconhecido como o fantasma do autor. Este, animado pelo desejo e pela pulsão que estão, invariavelmente, em jogo, é sustentado por um conjunto de significantes que, corporificado através da pena, de um só golpe, organiza um discurso.

Assim é que, no campo da produção literária, o conjunto de significantes com o qual opera o autor adquire a forma de um enredo, ou seja, de uma trama literária, onde subjaz uma espécie de realidade psíquica. Esta, reveladora da relação que o autor tem com o mundo, é, ademais, socializável pela via da arte, de modo a tornar-se acessível à interpretação daqueles que a sabem ler, para além do inteligível (SCOTTI, 2005).

Entretanto, a respeito do ponto em que estamos, antes de avançarmos em nossa discussão, é imprescindível ressaltar que a realidade a que nos referimos trata-se de uma *realidade produzida*, de modo que só a acessamos mediante a sua conotação que não é outra, senão simbólica. Assim, na medida em que concebemos que, no campo do humano, não há uma *realidade bruta*, incorremos na circunstância de que estamos comprometidos com uma dimensão da ordem do inexorável e do inapreensível que só pode ser tangenciada, com efeito, por meio da linguagem. Esta, por seu turno, conforme temos sustentado, confere materialidade à produção do autor, ao passo que revela a sua fantasia e específica, outrossim, o seu estilo.

Ademais, de igual importância para os nossos ajustes teóricos, é preciso ainda elucidar que o uso dos termos *fantasia*, *pulsão*, *desejo* e *sujeito*, se não for bem contornado, pode resultar em um equívoco, marcado, sobremaneira, pela suposição de que há uma realidade psíquica anterior à própria obra, através da qual esta se expressa e se manifesta. Contudo, a esse respeito, é premente dizer que, assim como em uma situação de análise, em que a realidade psíquica se constitui no sujeito pela via de sua própria fala, no caso do autor, ela é aquela que se engendra e se constitui na própria obra. Nesse sentido, o “[...] estilo do autor, o objeto que o determina, o fantasma que o sustenta temos que lê-los nas entrelinhas, embora só possamos partir daquilo que compõe o próprio texto.” (SCOTTI, 2010, p. 152).

Dito isso, fundamentando-nos no fato de que um autor consiste no conjunto de significantes que ele deixa como legado, consideramos válido assinalar que o ajuntamento de enredos, tramas e narrativas que compõem o seu inventário criativo possui a propriedade de fundação de um conjunto maior. Este, delimitado segundo as insígnias estilísticas do autor,

abrange toda a variabilidade do uso que se faz da letra, de modo a edificar aquilo que, de extrema relevância ao ordenamento de nosso trabalho, nos convém denominar *cosmologia*.

Nesse sentido, com o intuito de darmos ensejo a novas argumentações, é possível apontar que, em linhas gerais, por *cosmologia*, compreendemos ser o *efeito de sentido* e a *tendência estilística* que emergem a partir da junção de elementos constitutivos da obra de um autor. Em outras palavras, trata-se daquilo que, na medida em que é construído, tem o atributo de consubstanciar o nome do escritor, de modo que, ao transcender o âmbito da existência pessoal, possibilita, no campo da literatura, a fundação de um novo universo. Este, dotado, por sua vez, de valor literário e de pendor estético, possibilita-nos, através do reconhecimento do fantasma do autor, a investigação acerca do seu modo singular de convocação da palavra e de acomodação do desejo.

Nesse contexto, subsidiados pelas considerações explicitadas, consideramo-nos habilitados a dar um passo à frente e a apontar que, com o fito de atender à tarefa que escolhemos realizar, seguiremos, em primeiro lugar, com o estudo do estilo do autor. Para tanto, sabemos ser imprescindível a construção de um núcleo representativo de seu universo. Contudo, dada a impossibilidade de abrangência de sua totalidade produtiva, cabe-nos a edificação de um painel que não apenas aponte, mas signifique, efetivamente, tanto a construção magistral de Liev Tolstói, quanto a economia que a sustenta.

Assim, diante o conjunto da obra tolstoiana, no que diz respeito ao entendimento do seu modo de convocação da palavra, vale apontar que figura, como quesito indispensável, a consideração de que, na esteira de sua evolução criativa, a pena de Liev Tolstói confere substância a uma plêiade, marcadamente, diversificada, de textos. Em outras palavras, o que queremos assinalar é que a *literatura tolstoiana*, ao consubstanciar o nome do autor, segundo o compasso do desejo que a harmoniza, o faz mediante uma notável variabilidade de modalidades textuais. Daí decorre que o seu universo não se restringe a um manancial romanesco que oferece ao público o usufruto da ficção por meio de novelas, contos e romances em prosa. Para além desse âmbito, a assinatura de Liev Tolstói estende-se, igualmente, a uma série de outros significativos elementos, tais como: ensaios, críticas, manifestos, declarações, correspondências e diários. Desse modo, no que tange ao autor de nossa eleição, é imprescindível dizer que a composição de um painel que tenha valor representativo de sua cosmologia exige, necessariamente, a inclusão desses *elementos não-ficcionais*.

Sendo assim, a título de suporte para a nossa argumentação, no que diz respeito ao conceito de literatura, figura-nos, de forma extremamente cara, a definição proposta por

Anatol Rosenfeld ([1964] 2014). Nessa direção, consideramos válido apontar que, segundo o autor, ainda que haja o reconhecimento de que as *belas* letras representam um setor restrito, marcado, com efeito, menos por sua beleza do que por seu caráter fictício ou imaginário, em seu sentido lato, “[...] literatura é tudo o que aparece fixado por meio de letras [...]” (ROSENFELD, [1964] 2014, p. 11).

Nesse sentido, vale dizer que, amparados por tal posicionamento teórico, sentimo-nos autorizados a incluir, no estudo que estamos empreendendo, excertos que, avaliados como significativos, encontram-se vinculados às produções de Liev Tolstói que não se limitam ao campo da ficção. Por esse expediente, acreditamos substancializar o núcleo representativo de sua cosmologia, de modo a evitar que este claudique quanto a sua consistência, caso não sejam levados em consideração os trechos reveladores dos diários e das cartas tolstoianas, assim como o conteúdo expressivo de seus escritos panfletários, de seus ensaios e de seus discursos.

Diante disso, ainda acerca dessa questão, é importante assinalar que o valor dos elementos mencionados reside, vigorosamente, no fato de constituírem subsídios expressivos do tom mercurial e da força ursina que conferem combustível ao processo de escrita e à tendência de Liev Tolstói. Ademais, seus *escritos não-ficcionais* aparelham-nos quanto à compreensão da *literatura tolstoiana*, na medida em que são dotados de uma notável eloquência, cujo testemunho aponta a acuidade criativa, a argumentação refinada e o estilo, singularmente, primoroso de nosso autor.

Desse modo, no estofo de uma composição caleidoscópica que reúne referências biográficas, opções culturais, posicionamentos políticos, convicções religiosas, militâncias sociais e, essencialmente, *ordenamentos morais*, observamos que, de forma substancial, esse material figura como recurso imprescindível à contemplação e à sensibilização das inquietações existenciais de Liev Tolstói. Estas, vale dizer, como catalisadores do seu ímpeto criativo, funcionam, igualmente, como pontos estratégicos para a observação e a elucidação do desejo manifesto que, ao acompanhar Liev Tolstói ao longo de toda uma vida, o fez, através de incansáveis alinhamentos e ajustes de problemas ideológicos e estéticos, prestar contas de sua própria obra.

Nesse sentido, dada a necessidade de conferir relevo e distinção à cosmologia tolstoiana, tais escritos devem ser, indubitavelmente, apreciados, na medida em que constituem unidades intrínsecas e reveladoras do núcleo representativo da literatura de Liev Tolstói. Ademais, no campo dos estudos limitados pelos contornos ficcionais, sabemos figurar inapropriada a negligência de elementos que, a despeito da diversidade de sua natureza, não

apenas o tangenciam, mas, sobremaneira, o compõem. Quanto a essa questão, é Anatol Rosenfeld ([1964] 2014) que, novamente, serve-nos de esteio.

É importante observar que não poderá apreender esteticamente a totalidade e plenitude de uma obra de arte ficcional, quem não for capaz de sentir vivamente todas as nuances dos valores não-estéticos – religiosos, morais, político-sociais, vitais, hedonistas etc. – que sempre estão em jogo onde se defrontam seres humanos. (p. 46).

Dito isso, no encaixo da discussão acerca do material que nos habilita a construir e a perscrutar a cosmologia tolstoiana, consideramos relevante apontar a existência de um segundo aspecto. Este, concernente às questões que devem ser, necessariamente, contempladas na lida com Liev Tolstói e seus (e)feitos de autoria, condiciona as posturas que devemos adotar, ao passo que nos impulsiona a considerar a *literatura tolstoiana*, segundo uma determinada feição. Ademais, vale dizer, ainda, que tal aspecto encontra-se adstrito àquilo que, conferindo, ao estudo da obra tolstoiana, uma necessidade de temeridade e uma urgência de fôlego, refere-se ao tom desafiador que decorre do caráter híbrido que a qualifica.

Em outras palavras, queremos assinalar que, no contexto da tensão existente entre as esferas doutrinária e artística de Liev Tolstói, palpita um ponto polêmico, cuja reunião de controvérsias nos permite batizar de *querela tolstoiana*. A respeito desta, com o intuito de indicar o que iremos, paulatinamente, alcançar, é importante antecipar que, orientando-nos a partir da análise de fenômenos literários, proposta por teorizadores vinculados ao Formalismo Russo, tomamos, decididamente, um partido.

Ocorre que, em linhas gerais, segundo os pressupostos estabelecidos por formalistas russos, a literatura apresenta-se como um *recurso funcional*, cuja aparência, surpreendentemente, variável, remete a uma *forma de organização de signos* (TEIXEIRA, 1998). Desse modo, através de uma série de *procedimentos* particulares que incluem, sobremaneira, a estrutura verbal do texto, o uso de diversas formas e a percepção do leitor, o conceito de literatura transcenderia o âmbito que o restringe à descrição e à narrativa de situações e coisas, para constituir, precisamente, *um modo especial de articulação da linguagem* (TEIXEIRA, 1998).

Assim sendo, desvinculada do limite, inapropriadamente, naturalizado, do discurso ornado e ficcional que visa à imortalidade, a literatura, segundo a inovadora e ousada concepção formalista, figura como “[...] o resultado da adequação entre procedimento e matéria, fenômeno que automaticamente a insere num código de referência literária.” (TEIXEIRA, 1998, p. 38). Diante disso, vale dizer: “Até então, jamais se chegara a um

conceito tão relativo do valor da obra de arte, que passou a ser definida como uma estrutura sógnica contrária ou divergente do padrão dominante.” (TEIXEIRA, 1998, p. 38).

Contudo, antes de chegarmos ao núcleo nevrálgico dessa questão – o qual, vale dizer, figura como subsídio categórico à elucidação do que designamos *querela tolstoiana* –, consideramos importante mencionar, a título de introito para a nossa discussão subsequente, a apreciação que Thomas Mann (2011), por ocasião do centenário de nascimento de Liev Tolstói, nos oferece acerca da arte literária de nosso escritor. Se assim o fazemos, é porque creditamos, ao autor de *A montanha mágica*, a qualidade de báscula valiosa para a compreensão do complexo universo de Liev Tolstói. Ademais, ainda a esse respeito, vale dizer que, sem modéstia exagerada, equiparamo-nos, audaciosamente, a Sigmund Freud, na medida em que observamos o quanto este estabeleceu, em referência ao saber facultado por Thomas Mann, uma transferência, francamente, positiva.

Nessa direção, reconhecendo-lhe a sanidade, a perspicácia e a sensibilidade, marcadamente, aguçadas, Freud ([1935] 1996) declara a confiança que deposita nas produções do escritor alemão, ao passo que lhe atribui a propriedade de servir de horizonte iluminador aos homens de seu tempo – notadamente, é imprescindível dizer, em períodos marcados pelo recrudescimento das investidas nazistas.

Em nome de um número incontável de contemporâneos seus, posso expressar-lhe a nossa confiança em que o senhor jamais fará ou dirá – pois as palavras de um escritor são ações – alguma coisa covarde ou indigna. Mesmo em épocas e em circunstâncias que confundem o raciocínio, o senhor seguirá o caminho correto e o assinalará aos demais. (FREUD, [1935] 1996, p. 253).

Assim é que, imbuídos dessa mesma voltagem transferencial, encontramos-nos de acordo com aqueles que afirmam que “[...] os ensaios de Thomas Mann ajudam a iluminar as particularidades dos escritores por ele enfocados.” (KRETSCHMER, 2011, p. 11). Desse modo, até mesmo como recurso ratificador de uma posição que temos, terminantemente, sustentado, consideramos válido arquitetar nosso trabalho a partir, também, do material proveniente das considerações que o escritor reserva, igualmente, a Liev Tolstói.

Nesse contexto, vale dizer que, em linhas gerais, Mann (2011) atribui, à força de criação tolstoiana, uma potência épica. Nesse sentido, diante dos fardos titânicos que o escritor russo, deliberadamente, ousou sustentar, Thomas Mann (2011) reconhece-o como um autor dotado do calibre do século XIX, ao passo que lhe destina palavras, marcadamente, laudatórias. Chama-o, portanto, de gigante, o que o leva a atestar que, em comparação àquilo que, nos feitos de Tolstói, ele destaca como elemento homérico, “[...] a geração atual, tão mais

mirrada e de menos fôlego, sucumbiria.” (MANN, 2011, p. 32).

Assim, tocado por uma ética que o leva a encarar a *missão do escritor* como um “[...] dever intelectual de, no âmbito de cada povo e buscando ser-lhe útil, almejar o que é justo.” (MANN, 2011, p. 39), Thomas Mann (2011), ainda que pouco lisonjeiro quanto aos desenvolvimentos moralistas de Liev Tolstói, confere relevo à criatividade poderosamente patente, à acuidade animalesca do olhar e ao singelo vigor da mão modeladora do gigante russo (MANN, 2011, p. 35). Desse modo, considerando o que, para ele, figura como um grande espetáculo da racionalidade literária da obra tolstoiana, o escritor e ensaísta afirma:

A força narrativa dessa obra não tem igual; todo contato com ela, mesmo nas obras em que Tolstói não buscou mais a arte, quando a desprezava e desdenhava e apenas por hábito se servia dela como meio para dar lições morais duvidosas e estreitas, traz ao escritor talentoso e receptivo (*e uma coisa não pode existir sem a outra*) uma enxurrada de força e frescor, de prazer criativo primordial e de sanidade. (MANN, 2011, p. 34, grifos nossos).

Diante disso, vale dizer que a força de argumentação contida nas palavras que compõem o excerto destacado, serve-nos de ponte condutora à retomada daquilo que temos indicado como um *problema de trabalho*. Este, é importante lembrar, impõe-se a partir da singularidade desafiadora que, sabemos, encontra-se adstrita ao conjunto da obra de Liev Tolstói. Ademais, com o intuito de condensarmos a sua significação, atribuímos-lhe, metaforicamente, a fórmula *querela tolstoiana*.

Nesse contexto, no que tange a essa expressão, podemos assinalar que ela se refere às controvérsias existentes a respeito do que se convencionou denominar de *crise tolstoiana*. Nesse sentido, vale dizer que tal preceito refere-se a um período compreendido entre a conclusão do romance *Anna Kariênina*, em 1877, e a veiculação do texto *Confissão*, em 1882. A respeito dessa época, há quem aponte a ocorrência de uma desventura, cuja consequência mais nefasta consistiu, com efeito, no enfraquecimento da atenção que os olhos agudos de Liev Tolstói (GÓRKI, 1983, p. 57) voltavam para a esfera dos esquemas do realismo psicológico. Assim, sensibilizados pela passagem tolstoiana aos contos populares, às narrativas breves, às hagiografias e aos textos, aberta e pungentemente, religiosos e missionários, Schnaiderman (2012) aponta que houve “[...] quem falasse então em ‘demência senil’, em ‘traição à arte’, em dedicação exclusiva de Tolstói à sua tarefa de pregador e doutrinário.” (p. 11).

Desse modo, na medida em que os feitos de Liev Tolstói passaram a ser encarados a partir de sua própria *confissão*, muitos, imbuídos de uma espécie de comiseração, foram

levados a concluir que, dadas a sua doutrina e a sua inconfundível visão de mundo, Tolstói havia deixado de ser um artista para se tornar, de forma verumtábil, um genuíno moralista (EICHENBAUM, [1919] 1983). Daí decorre que, na qualidade de ponto central de um problema candente, aqueles que se sentiram espoliados da força atlântica de quem ergueu, em 1869, a monumental narrativa de *Guerra e Paz* passaram a considerar e a propagar, na esteira da história da literatura, a existência de dois Tolstóis: um de antes da assim denominada crise e outro de após (EICHENBAUM, [1919] 1983).

Contudo, figurando como a perspectiva que adotamos em nosso trabalho, vale mencionar a existência de um segundo aspecto. Este, representando um novo ângulo das alterações que substancializam o que denominamos *querela tolstoiana*, refere-se à consideração de que essa concepção dualista acerca de Liev Tolstói não passa de uma perspectiva tímida e débil que confere ao artista uma imagem clichê, sacra e lastimável (EICHENBAUM, [1919] 1983, p. 82).

Pobres palavras, diante da realidade tão pujante desse ancião incrível, lutando até o fim, fazendo planos, transbordante de vida! Deblaterando contra a arte e entregando-se *voluptuosamente* ao trabalho artístico. (SCHNAIDERMAN, 2012, p. 11-12, grifo nosso).

Nessa direção, o que queremos destacar é que não é exata a concepção de que Liev Tolstói tenha se tornado moralista a partir de 1882, quando, constrangido ante as manifestações de uma suposta crise, concluiu e disseminou o seu texto *Confissão* (EICHENBAUM, [1920] 1983). Dessa forma, no que diz respeito, em Liev Tolstói, às interveniências existentes entre pensamento religioso e arte literária, é imprescindível mencionar que as crises o acompanharam ao longo de todo o seu processo criativo (EICHENBAUM, [1920] 1983), de modo que, vale acrescentar, em praticamente todos os seus romances e novelas, vislumbra-se, com familiaridade, a incorporação de materiais estranhos, “não literários”, patentemente, doutrinários e religiosos (TITAN JÚNIOR, 2015).

Assim sendo, é por essa razão que consideramos possível assinalar que seus ímpetos moralizadores, ainda que, em alguns momentos, desabridamente, predominantes, não figuram como elementos de uma efeméride ocasional. Constituem, por outro lado, um contínuo, cuja perenidade é responsável por lhes conferir a qualidade de massa modeladora, por excelência, dos inúmeros e diversificados trabalhos tolstoianos.

Assim é que, a título de confirmação desse aspecto, Boris Eichenbaum ([1920] 1983) afirma:

Desde o início Tolstói interrompe seu trabalho artístico com planos completamente estranhos: este fundo lhe é indispensável. Já em 1855, Tolstói chega à idéia “grandiosa, imensa”, à realização da qual ele está pronto a dedicar toda a sua vida – a idéia da fundação de uma “religião, correspondente à evolução da humanidade, religião de Cristo, mas depurada de fé e de mistérios”. (p. 89).

Ademais, no que diz respeito à famigerada *crise tolstoiana*, qual seja, aquela que, incendiariamente, teria levado o escritor russo a assanhar um verdadeiro vespeiro de diletantes, na medida em que – é sardônico dizer – o autor, de forma acintosa, lançou impropérios contra as mais diversas e ilustres formas de arte, é importante assinalar que essa concepção figura como uma falácia. Desse modo, no que tange às intempéries da criação de Liev Tolstói, se há espaço para alguma significação de crise, a esta, só cabe o papel de regra.

Desta feita, avancemos dizendo que, em matéria de contenda, é Thomas Mann (2011) quem, novamente, clarifica-nos a questão. Segundo o autor (MANN, 2011), as agitações de Liev Tolstói não figuram como elementos sazonais, mas, sim, como componentes intrínsecos que, como tais, encontram-se inexoravelmente arraigados às produções tolstoianas: “[...] visto pelo prisma artístico, é esse *desamparo titânico* que empresta à sua obra o vigor espantosamente ético, aquela carga e tensão dos músculos morais dignas de um Atlas [...]” (p. 34, grifos nossos).

Assim, ainda em conformidade com o escritor alemão, consideramos elucidativo assinalar que o desdém direcionado, por Liev Tolstói, à criação artística – ainda que modulado, segundo alguns graus variáveis de intensidade – não constitui um evento isolado, mas, consoante ao que temos postulado, consiste em um componente, cuja pregnância é, efetivamente, durável. Desse modo, no estofo dessa questão, é importante assinalar que o menosprezo com o qual Tolstói avaliou, como uma brincadeira ociosa e pecaminosa, uma das mais insignes obras literárias de sua vida (MANN, 2011) vale-nos como recurso assegurado da constância de suas inquietações.

Muito antes, quando trabalhava no romance social mais poderoso da literatura mundial, *Anna Karenina*, Tolstói jogou o manuscrito de lado mais de dez vezes porque, segundo ele, tudo aquilo era bobagem, e nem quando o romance estava pronto disse coisas melhores sobre ele. (p. 36, grifos do autor).

Para Thomas Mann (2011) – em alguma medida, sinceramente incomodado ante essa invectiva –, o desabono impaciente que Liev Tolstói dirige a sua própria criação, ao passo que é considerado como “[...] vindo da parte do grande homem e artista, deve ser visto apenas como expressão de uma autoestima que em muito ultrapassa a obra.” (MANN, 2011,

p. 36). De fato, consagrado como *líder moral* de toda a nação russa, assim como um dos maiores escritores do mundo, vale dizer que Tolstói, “[...] um homem de temperamento mercurial [...]” (BARTLETT, 2013, p. 20), tinha, de si mesmo, uma ideia de grandiosidade histórica (MANN, [1922] 1988, p. 62).

Nesse sentido, não obstante a pungência dos autotortamentos teológicos que o acompanharam ao longo de toda a sua vida, vale assinalar que Liev Tolstói, já aos 37 anos de idade, alinhava, em seu diário, ao lado das mais famosas obras da literatura mundial, as suas próprias criações, as terminadas e, com efeito, as que ainda estavam por ser escritas (MANN, [1922] 1988, p. 62). Assim sendo, podemos afirmar que nos parece, acentuadamente, inteligível, o fato de o autor russo, conforme declarado por seus biógrafos, ter despertado, entre os seus contemporâneos, uma patente sensação de que não houvesse quem o pudesse acompanhar, “[...] uma vez que ele deixava pegadas gigantes em todas as áreas de sua vida.” (BARTLETT, 2013, p. 17).

Desta feita, ainda a respeito dessa questão, figura-nos relevante apontar que, segundo Thomas Mann ([1922] 1988), Liev Tolstói “[...] era Cristo por inteiro [...]” (p. 62). Contudo, servindo-nos da sagacidade de seu raciocínio, ainda em conformidade com o articulista alemão (MANN, [1922] 1988), vale destacar que tal cristandade, desprovida de humildade exagerada, não o inibiu de, sem audácia, dispor seu nome “[...] ao lado dos maiores, sim, ao lado dos grandes místicos.” (p. 62). Nessa direção, no que diz respeito à narrativa histórica de *Guerra e Paz*, contraditoriamente ao que, em inúmeras ocasiões, emergiu como um rompante de desprezo, Thomas Mann ([1922] 1988) revela-nos o veredicto de Tolstói: “Sem falsa modéstia, é algo como a *Ilíada*” (p. 62, grifo do autor).

Assim sendo, na medida em que corrobora com tal apreciação – “Aos meus olhos, deixem-me dizê-lo, nada mais é que a verdade pura e simples.” (MANN, [1922] 1988, p. 62) –, Thomas Mann, com o fito de atestar, peremptoriamente, a notabilidade de Liev Tolstói, conduz-nos às reminiscências que, a respeito deste, foram registradas por Máximo Górkki, curiosamente, vale mencionar, em um pequeno, porém, eloquente, lúcido e verrumante livrinho. Nesse sentido, segundo tais memórias, às quais, igualmente, tivemos acesso, é importante destacar que “[...] o famoso e espiritualmente dominante ancião [...]” (MANN, [1922] 1988, p. 62), justamente em razão da pregnância de seu caráter mefistotélico e da intrepidez e severidade de seus pensamentos, é comparado a um ser divino. “Ele é parecido com um deus, não um Sabaoth ou um deus do Olimpo, mas um deus russo que ‘fica sentado no trono de bordo, debaixo de uma tília dourada’; apesar de não ser mais majestoso, é, talvez, mais esperto do que todos os outros deuses.” (GÓRKKI, 1983, p. 14).

Desse modo, reveladas essas apoteóticas dimensões, as quais, sabemos, perfilam, sem desacordo, a linguagem incendiária, os ímpetos contraditórios e a grandeza espiritual de Liev Tolstói – “As pessoas consideradas grandes sempre são terrivelmente contraditórias.” (GÓRKI, 1983, p. 20) –, sentimo-nos autorizados a retomar a questão que, concernente à *querela tolstoiana*, nós reconhecemos ter sido interrompida. Se assim o fazemos, é porque consideramos oportuno assinalar, juntamente aos pressupostos do Formalismo Russo, a categórica afirmação: “Entende mal de arte e não entende absolutamente Tolstói aquele que pensa que ele pudesse alguma vez ‘deixar de ser’ artista.” (EICHENBAUM, [1919] 1983, p. 84).

Nesse contexto, subscrevemos, acertadamente, aqueles que dizem que a famosa crise ética, religiosa e filosófica de Liev Tolstói consistiu, na verdade, em uma manifestação *aguda* de elementos já sancionados, há tempos, em suas obras (SCHNAIDERMAN, 2015). Assim sendo, considerando que a arte, para Tolstói, não era uma profissão nem um consolo, mas, efetivamente, uma ocupação orgânica (EICHENBAUM, [1919] 1983, p. 85), nós julgamos válido indicar a debilidade sobre a qual se erige uma concepção dualista e estanque que, sem efeito, visa à dissociação entre as esferas do artista e do pensador. Desse modo, figura-nos imprescindível assinalar que, se há alguma referência possível quanto à afamada *dualidade tolstoiana*, esta se dá no sentido de um imbricamento, de uma intersecção de híbridos que, em última instância, não atesta outra coisa, senão uma vantagem artística, isto é, um ato superior de sua *persona* criativa (EICHENBAUM, [1919] 1983).

Nessa direção, consideramos pertinente apresentar a interpretação que o Formalismo Russo reserva, como valioso artifício teórico, à compreensão e ao arremate da espinhosa e candente questão que envolve, com efeito, o *fenômeno literário* e a assinatura de Liev Tolstói. Dessa forma, vale dizer que, em linhas gerais, de acordo com a perspectiva formalista, o autor de nossa eleição não sofreu uma crise, mas, sim, a própria arte (EICHENBAUM, [1919] 1983, p. 85).

Dito de outro modo, podemos assinalar que, adverso à concepção dualista e – como não? – panorâmica a respeito de Liev Tolstói e seus (e)feitos de autoria, tal posicionamento fundamenta-se em uma tese, notadamente, provocativa. Esta, baseada na enunciação de um novo modo de apreciação das manifestações literárias, incita-nos a considerar que, na esteira da evolução criativa de Liev Tolstói, o evento ocorrido não se refere a uma rotura, mas, sim, ao entabulamento de um processo de amplificação de suas fronteiras de escrita (TITAN JÚNIOR, 2015).

Nesse contexto, evocando a proposição já aventada, desde 1890, por Constantin

Leôntiev, Boris Eichenbaum ([1919] 1983) assinala que as mudanças perpetradas pela pena de Tolstói devem ser encaradas como manifestações oriundas de um processo de esgotamento, isto é, de um estado de saturação. Ademais, antes de circunstanciar, de forma mais apropriada, esse delicado aspecto, vale dizer que, com efeito, tal estado de exaustão é o principal responsável pela mobilização encetada pelo autor em busca não só de novas formas de arte, como, também, de sua própria justificação (EICHENBAUM, [1920] 1983, p. 90).

Daí decorre que as leituras destinadas às famosas crises tolstoianas passam a ser fundamentadas na ideia precípua de que o grande realista, ao conduzir à perfeição os procedimentos habituais de sua escola, viu-se constrangido, em plena força de suas capacidades criativas, a empreender um processo de mudança de *modalidade* (LEÔNTIEV, 1980 *apud* EICHENBAUM, [1919] 1983). Assim sendo, com o intuito de esmiuçarmos essa questão, vale dizer que Boris Eichenbaum ([1919] 1983), atribuindo-lhe um espírito admiravelmente livre, assim como a coragem inusitada de falar, com brio e vigor, a respeito daquilo que é, efetivamente, necessário, elege o livro *Sobre os romances do Conde L. N. Tolstói* – conforme deixamos levemente insinuado, escrito, em 1890, por Constantin Leôntiev –, para, dele, destacar as seguintes e elucidativas palavras:

Seria impossível superá-lo no estágio atingido por ele, porque toda escola artística possui, como tudo na natureza, seu limite e seu ponto de saturação. Isto é tão exato que o próprio Conde Tolstói depois de *Ana Karênina* começou a sentir necessidade de buscar outro caminho – o caminho dos contos populares e o da doutrinação moral. Ele provavelmente adivinhou que não escreveria mais nada melhor do que *Guerra e Paz* e *Ana Karênina*, **no gênero anterior** [...]. (LEÔNTIEV, 1980 *apud* EICHENBAUM, [1919] 1983, p. 83, grifos do autor).

Desse modo, avaliando-o como dotado de um ponto de vista autêntico, profundo e esclarecedor, Boris Eichenbaum ([1919] 1983) afirma que Constantin Leôntiev figura como um passo inicial e decisivo no que tange à indicação do problema de trabalho com as obras de Liev Tolstói. Nesse sentido, no livro por ele escrito em 1890, aloja-se, dentre outras, uma ideia preciosa, qual seja, a de que, após aperfeiçoar, ao ponto de repleção, os mecanismos literários que se encontram vinculados à esfera do realismo, “[...] a passagem de Tolstói aos contos populares e à doutrina não era uma crise de sua criação artística em geral, mas uma passagem desde muito tempo preparada de uns ‘procedimentos’ utilizados por ele até o fim, para outros.” (EICHENBAUM, [1919] 1983, p. 83).

Dessa forma, reconhecida a complexidade da *literatura tolstoiana*, os ímpetus que a conduziram à demarcação de novos caminhos passam a ser considerados como uma crise de artista criador, cuja veemência, vale dizer, ancora-se na busca indiscutivelmente angustiada

por um meio diferente de expressão (SCHNAIDERMAN, 1983b). Conforme já indicado, “Era preciso que a arte olhasse de modo novo para a vida, para se justificar.” (EICHENBAUM, [1920] 1983, p. 89).

Assim sendo, é importante observar que, em sua *Confissão*, “[...] Tolstói é aquele mesmo artista que decompõe e deforma sua própria vida espiritual, *conforme as leis de sua criação artística*.” (EICHENBAUM, [1919] 1983, p. 84, grifos nossos). Nesse sentido, de modo indissociável ao que postulam tais preceitos, o que ocorre é uma mudança de material, de forma e, outrossim, de *procedimentos* (EICHENBAUM, [1920] 1983, p. 87). No que tange a estes, juntamente a Constantin Leôntiev, vale dizer:

A linguagem, ou falando de maneira mais geral e antiga, **o estilo**, ou ainda expressando isto de outra forma, a maneira de contar, é um objeto exterior, mas este objeto exterior na literatura é o mesmo que o rosto e as maneiras do homem: ela é **o mais evidente**, a expressão externa da mais secreta vida do espírito, **mais interior** (...) nas obras literárias existe algo quase inconsciente, ou de fato inconsciente e profundo, que se manifesta com uma clareza espantosa justamente **nos procedimentos exteriores**, no fluxo geral do discurso, em seu ritmo, na escolha das próprias palavras. (LEÔNTIEV, 1890 *apud* EICHENBAUM, [1919] 1983, p. 83, grifos do autor).

Desse modo, na medida em que são consideradas as várias possibilidades de, no trabalho de condução das palavras, conferir-lhes múltiplas *modalidades e procedimentos* de expressão, torna-nos oportuno dizer que, em face desses apanhados teóricos, vemos superado aquilo que ficou conhecido como *princípio turguenieviano*. Ou seja, o impulso que, diante da feição das novas produções tolstoianas, levou o escritor russo Ivan Turguêniev a, em seu leito de morte, redigir um último e apelativo bilhete a Liev Tolstói: “Francamente, estou escrevendo para lhe dizer como estou feliz por ter sido seu contemporâneo e para expressar-lhe meu último e sincero pedido. *Meu bom amigo, retorne à literatura!*” (TURGUÊNIEV, 1883 *apud* BARTLETT, 2013, p. 380, grifos nossos). Ocorre que, em consonância ao que temos argumentado, figura-nos inquestionável que, implacavelmente condicionado às *leis de criação* que definem o seu *estilo*, Liev Tolstói, ainda que não tenha se conservado fielmente restrito ao campo da ficção, nunca deixou de ser um literato.

De fato, em face das apoteóticas narrativas ficcionais de *Guerra e Paz* (1869) e *Anna Kariênina* (1877), os subsequentes feitos tolstoianos – aberta, aguda e, indisfarçadamente, doutrinários – demarcam, no que tange à torção exercida sobre a escrita de Tolstói, significativos dinamismos. Nessa direção, no que diz respeito a isso, Boris Eichenbaum ([1920] 1983) assinala que, em lugar do refinado estilo metafórico, da profusão de sentimentos, da prolixidade da narrativa e da emocionalmente matizada e copiosa

descrição de paisagens e situações, vimos assentar lugar as descrições miúdas, os detalhes fugazes e, ancorada em um cruciante receituário de condutas de aperfeiçoamento, a angustiante e pungente decomposição da vida espiritual.

Contudo, ainda a esse respeito, consideramos imprescindível ratificar que, conforme temos, insistentemente, sustentado, no que toca ao conjunto da obra de Liev Tolstói, essa caleidoscópica junção de feitos variados não é outra coisa, senão um índice de sua superioridade artística.

Ele tem mãos surpreendentemente feias, nodosas devido às veias dilatadas, não obstante, repletas de expressividade peculiar e força criadora. Provavelmente Leonardo da Vinci tinha mãos assim. *De tais mãos pode sair tudo*. Algumas vezes, conversando, ele move os dedos gradualmente, fecha-os, no punho, depois abre-os de repente e pronuncia ao mesmo tempo uma boa e vigorosa palavra. (GÖRKL, 1983, p. 14, grifos nossos).

Desse modo, encaminhando-nos para o fechamento de nossas argumentações acerca da *querela tolstoiana*, bem como acerca dos quesitos que devemos conceber para a construção de sua *cosmologia*, consideramos importante delimitar – se é que ainda não o fizemos de forma, suficientemente, circunstanciada – que, sobrepujada a débil noção de *crise tolstoiana*, compartilhamos o ponto de vista daqueles que consideram que a evolução da pena literária de Liev Tolstói dever ser encarada de maneira contínua, isto é, sem a ruminação quanto à existência de um evento extraordinário que tenha, como uma hecatombe, seccionado o artista e o doutrinador. A bem da verdade, ainda a esse respeito, vale assinalar que Tolstói “[...] se tornou ‘moralista’ somente porque era um artista.” (EICHENBAUM, [1919] 1983, p. 85, grifos do autor), o que significa dizer que tomamos conhecimento do traço doutrinário que compõe, inexoravelmente, o seu estilo, apenas a partir dos expedientes que a arte nos faculta: “[...] quero que a Rússia tenha sempre escritores assim, morais; [...] eu não posso mais de modo algum ser adocicado, e também escrever passando do vazio ao vácuo – sem um pensamento e, sobretudo, sem um objetivo.” (TOLSTÓI, [18--?] apud SCHNAIDERMAN, 1983a, p. 15, grifos nossos).

Nesse contexto, conforme aponta Gomide (2004), observamos que Tolstói, um produtor de ideias, valeu-se da ficção, bem como de todo o seu arsenal literário, para lastreá-las. Ademais, segundo Thomas Mann ([1922] 1988, p. 135), é patente o aspecto de que a pena tolstoiana, reforçada por sua confessa autorrealização no impulso pedagógico, transmite uma inclinação de origem frontalmente cristã e moralista. Dessa empreitada, resulta, portanto, uma *literatura doutrinária*, em que, imiscuídas em sua trama, subjazem todas “[...] as orientações

para o aprimoramento moral e espiritual do homem no deserto contemporâneo.” (GOMIDE, 2004, p. 204).

Assim sendo, no *conjunto da obra tolstoiana*, isto é, naquilo que substancializa a sua *cosmologia*, torna-nos possível vislumbrar a edificação de uma tese, qual seja, a de que é essencial que o sentimento a ser comunicado seja de uma *sensibilidade religiosa* para que os fins confluam em direção àquilo que foi, ao longo de toda a vida do escritor, a fonte angustiante e dinamizadora de todas as suas forças: a imagem da humanidade perfeita; o aperfeiçoamento de homens e mulheres perante Deus e os outros homens e, com efeito, o sentido da vida.

“[...] Procuo algo sem o qual não pode haver vida.” [...] Lembrei-me de que só vivi quando acreditava em Deus. Nesse momento, assim como antes, disse para mim mesmo: quando sei que Deus existe, eu vivo; basta eu esquecê-Lo e desacreditá-Lo que eu morro. [...] “Então o que mais eu procuro?”, gritou uma voz dentro de mim. Aqui está Ele. Ele é aquilo sem o qual não se pode viver. Ter consciência de Deus e viver é o mesmo. Deus é a vida. (TOLSTÓI, [1882] 2011, p. 28).

Nessa direção, em razão dos fins que pretendemos atingir em nosso trabalho de dissertação, torna-nos tempestivo assinalar que, em meio à cosmologia de Liev Tolstói, o romance *Anna Kariênina* figura como um *compêndio* elucidativo para a compreensão dos elementos constituintes e reveladores do *estilo tolstoiano*. Ao lado dos tons pedagógico e sentencial que o autor confere ao destino reservado à adúltera e homônima personagem da obra, é possível observarmos com que tamanha fidelidade às suas intenções viscerais de prescrição e circunstanciamento da vida espiritual Liev Tolstói edifica o personagem Konstantín Liévin.

Desta feita, vale dizer que, reconhecido, por todos aqueles que podem ver, como um personagem essencialmente modelado a partir de referências autobiográficas, Liévin apresenta-se como um arauto do radicalismo racional e da cristandade de Liev Tolstói – “Se eu não aceitar as respostas oferecidas pelo cristianismo para os problemas da minha vida, que respostas vou aceitar?” (TOLSTÓI, 2013, p. 772). Nesse sentido, sabemos que não é ocasional a correspondência entre o quê, na qualidade de excerto dos diários tolstoianos, destacamos, linhas acima, a partir do que foi selecionado por Boris Schnaiderman (1983a), e o quê, figurando como fragmento ficcional, é anunciado através da boca de Konstantín Liévin: “Não, já não poderei mais, de modo algum, discutir e exprimir minhas ideias com leviandade’, pensou Liévin.” (TOLSTÓI, 2013, p. 786).

Ademais, ainda a respeito desse herói, mistura paradigmática de aristocrata,

cristão e aspirante à mujiq, vale mencionar que, delineado a partir de um sentimento de obrigação moral que reserva ao próprio Eu o papel de ser o gerenciador de uma tarefa de melhoria e de aperfeiçoamento espiritual – “[...] sabia com segurança que a obtenção desse bem comum somente era possível mediante o cumprimento rigoroso da lei do bem, que foi revelada a todos os homens [...]” (TOLSTÓI, 2013, p. 794) –, é com desenvoltura e eloquência que sua figura evoca, no âmbito das problemáticas acerca do *sentido da vida* e do *caminho da felicidade*, não só as inquietações tolstoianas, como, também, a correlação, sustentada pelo autor, entre autoformação e formação da humanidade (MANN [1922] 1988).

[...] a única manifestação evidente e incontestável da divindade são as leis do bem, que vieram ao mundo por meio de uma revelação, leis que eu sinto em mim e em cujo reconhecimento, eu, querendo ou não, mais do que unir-me, sou unido às demais pessoas numa comunidade de crentes, que é chamada de Igreja. (TOLSTÓI, 2013, p. 800).

Em outras palavras, o que queremos assinalar é que nos parece digno de nota o fato de que as questões que se consagraram como sendo as principais constituintes da *problemática tolstoiana* encontrem um suporte significativamente sólido na figura do herói. Nesse contexto, podemos observar que os pontos de delineamento, usados na constituição do personagem, apresentam uma relação direta com as inquietações que, cronificadas, não apenas acompanharam o autor ao longo da escrita do romance, como, igualmente, eclodiram em palavras retumbantes através do que, em um passo, imediatamente, posterior, foi lançado sob o título *Confissão* (1882).

Nesse sentido, no que diz respeito a esse aspecto, é possível ainda apontar que tal assertiva remete-nos à ideia de que, no caso específico de Liev Tolstói, vemos francamente acentuada uma tônica que, genericamente, diz: *toda obra tem um tom confessional*. Segundo Thomas Mann ([1922] 1988), para além do livro situado na grande linha das revelações acerca da vida e da alma, Liev Tolstói escreveu mais de uma *confissão* (MANN, [1922] 1988, p. 66). Dessa forma, vale dizer que, com efeito, ao escrevê-las, isto é, as *confissões*, Tolstói o fez de modo tão intensamente desnudado que, em termos de abrangência e caráter estilístico, ele emerge como um *autor autobiográfico* – e não apenas por um livro (MANN, [1922] 1988, p. 66). Assim sendo, torna-nos oportuno explicitar as palavras do crítico Dmitri Merechkovski, as quais, resgatadas por Thomas Mann ([1922] 1988), afirmam que, no que tange à *obra de vida* de Liev Tolstói, suas sombras artísticas “[...] não são, no fundo, nada mais que um diário poderoso, escrito durante cinquenta anos de vida, uma confissão infinita, minuciosa” (MERECHKOVSKI *apud* MANN, [1922] 1988, p. 66), a tal ponto que, na “[...]”

literatura de todas as nações, não se acha um segundo escritor que revele, com uma franqueza magnânima como Tolstoi, a sua vida particular, freqüentemente os lados mais íntimos desta” (MERECHKOVSKI *apud* MANN, [1922] 1988, p. 66).

Dessa forma, diante do exposto, reconhecemo-nos autorizados a assentar que, tendo em vista o ponto em que estamos em nossa discussão, tais questões revelam-nos que os feitos de autoria de Liev Tolstói mantêm uma contundente intimidade com os dramas de sua vida. Nesse sentido, sua *obra de vida* – termo que procura expressar a pregnância desse imbricamento – reproduz, indubitavelmente, os processos que, agudamente, sempre o afligiram. Desse modo, no que diz respeito a sua cosmologia, observamos que, em conformidade aos pressupostos que a psicanálise reserva aos processos de criação, torna-se expressiva, em linhas inteligíveis e passíveis de reconhecimento, a transformação de sua fantasia em obra (CRUXÊN, 2004): “Todas as minhas obras, que não foram nada mais nem menos que minha vida, [...] você as lê por curiosidade, como obras de literatura [...]. Você acha que eu sou uma coisa e minha obra outra. Mas minha obra é toda a minha vida.” (TOLSTÓI, 1885 *apud* SHIRER, 1996, p. 148).

Desta feita, com o intuito de encerramos a discussão que iniciamos, qual seja, aquela que nos aparelha e nos condiciona a construir a *cosmologia tolstoiana*, interessa-nos dizer que a força das argumentações que apresentamos habilita-nos a considerar que, no que tange à lida com Liev Tolstói e os seus (e)feitos de autoria, a variabilidade de modalidades textuais que a sua pena fez emergir precisa, necessariamente, ser considerada. De um só golpe, esperamos que tal assertiva justifique e legitime o uso que, com o intuito de compreender o *estilo e a tendência tolstoianos*, fazemos dos escritos que consideramos mais significativos.

4 O ESTILO TOLSTOIANO E A SUA TENDÊNCIA

“Eu desejava algo sublime, bom, mas não posso transmitir o que, exatamente, embora tivesse consciência do meu desejo. Tinha vontade de me unir ao universal.”

(Liev Tolstói)

No presente capítulo de nosso texto, apoiando-nos nas discussões que o precederam e tendo em vista o modo tolstoiano de convocação da palavra, temos o fito de avolumar as nossas possibilidades de empreendimento de uma *leitura analítica de um texto literário*. Para tanto, valendo-nos da tangibilidade e do relevo que, concernentes ao estilo do autor, originam-se do uso que se faz da letra, permaneceremos em seu encaixo. Com isso, queremos dizer que daremos continuidade ao estudo de seus traços estilísticos, tentando compreender, agora, de forma mais específica, a direção de sua tendência e, em meio a uma conjuntura que particulariza a sua cosmologia, o modo como a sua autoria acomoda e confere cadência ao desejo.

Assim sendo, de saída, consideramos importante apontar que, não obstante a diversidade expressiva das modalidades textuais de Liev Tolstói, sabemos que os feitos do autor harmonizam-se a partir daquilo que o seu estilo determina, imperativamente, como força motriz e ordenadora de seus processos de criação. Desse modo, conforme assentado por pressupostos psicanalíticos, observamos que o discurso que o seu traço delimita tem o poder de apontar uma tendência inconfundível e singularizante. No caso de Liev Tolstói, a fantasia que compila e apresenta a sua produção ao campo social pode ser encarada em termos de um *fantasma de redenção*.

A esse respeito, imbuídos do intuito de edificação de um terreno preparatório para as nossas próximas considerações, julgamos ser premente a sinalização de algumas palavras. Nesse sentido, vale dizer que, de acordo com Thomas Mann, se há uma coisa que devemos ter em mente ao evocarmos a figura de Liev Tolstói, é que ele era um homem a quem faltava a serenidade daqueles que vivem em concordância consigo mesmo (MANN, [1922] 1988, p. 98). Nessa direção, a fonte precípua e determinante dos dinamismos empreendidos por sua criação reside em uma preocupação íntima e pessoal com a cura da *própria* alma (MANN, [1922] 1988, p. 79).

Desse modo, vale dizer que, mediante tais considerações, para nós, torna-se inteligível o fato de que o moralismo tolstoiano, sustentado por um crônico e pungente

sentimento de insatisfação, nasce de uma fonte de desespero pessoal para vincular-se a um esforço, constantemente, torturante, de formação de um *conceito de vida* que, aos olhos do autor, contemple não só a verdade sobre os homens, como, também, o modo como estes devem proceder em busca de uma felicidade suprema. No que diz respeito a isso, consideramos tempestivas as palavras de Stefan Zweig:

Do desespêro pessoal brotou uma doutrina autoritária em embrião, uma reforma de todo o pensamentos espiritual e moral e, ainda, uma nova sociologia; a pergunta primitiva de uma individualidade angustiada: “Qual é o sentido da minha vida e como devo viver?” se transformou, pouco a pouco, num postulado extensivo a toda humanidade: “É assim que deveis viver”. (ZWEIG, 1961, p. 19).

Assim é que, coadunados aos preceitos do cristianismo, os ensinamentos, as reformas e as produções de Liev Tolstói unem-se a partir de uma necessidade de ordenamento, isto é, de uma necessidade de aperfeiçoamento moral que, ao conferir corpo ao conjunto de significantes que substancializam os seus feitos, detém a propriedade de metaforizar, de servir de expressão tortuosa e, ao mesmo tempo, reveladora, de um *sintoma tolstoiano de retificação do mundo e de si mesmo*. Ademais, vale dizer que, vinculados ao que, nesse russo, figura como uma busca por Deus, os *doutrinaamentos tolstoianos* orientam-se por uma via religiosa, ao passo que se encontram reunidos sob a égide axial de uma *lei comum na vida da humanidade*, qual seja a Lei do Bem Supremo, organizada e circunstanciada segundo o que o Evangelho de São Marcos revelou como sendo o Sermão da Montanha.

Nessa direção, é importante mencionar que, figurando como um conjunto de regras claro, conciso e direto, os pressupostos elencados nessa pregação constituem o *guia de conduta*, isto é, o *tratado de comportamento* que foi eleito, por Liev Tolstói, como sendo a pedra angular de seus ensinamentos (BARTLETT, 2013). Assim é que, no que diz respeito às suas aspirações à criação de uma *Eudemonologia* – em termos estabelecidos por Arthur Schopenhauer (2001, p. 16), uma “doutrina da felicidade” –, Tolstói intentava encontrar um horizonte claro e direto que funcionasse como ordenador substancial da vida. Encontrou-o, conforme mencionamos, nos mandamentos formulados por Jesus Cristo no Sermão da Montanha (BARTLETT, 2013). Estes, segundo o resumo feito por Rosamund Bartlett, podem, por sua vez, ser, assim, anunciados: *viver em paz com todos os homens; não desejar a mulher do próximo; não se divorciar de sua mulher, exceto por imoralidade sexual; não se casar com a mulher divorciada; não tomar o santo nome de Deus em vão; não resistir ao mal, ou seja, se alguém o ferir na face direita, ofereça-lhe, também, a outra face; e, por fim, não odiar seu*

inimigo (BARTLETT, 2013, p. 386-387).

Nesse contexto, vale assinalar que, adotando-as como espinha dorsal e centro de sua doutrina, Tolstói acredita que as proposições elencadas no Sermão da Montanha compilam a verdade divina, uma verdade libertadora que, por estar associada a Deus, refere-se ao patamar superior da Virtude (TOLSTÓI, [1909] 2011). Assim sendo, observamos que, de acordo com Thomas Mann ([1922] 1988), Liev Tolstói empreendeu um processo de simplificação do Evangelho, de modo a torná-lo uma combinatória de elementos, onde a inflexibilidade da ordem e a parcimônia dos enunciados figuram como as únicas vias capazes de conduzir à fórmula condensada da felicidade, qual seja o *certo*, o *próprio*, o *verdadeiro*, o *inegável*, o *inequívoco*. Nesse sentido, a felicidade – alcançada, vale dizer, pela via do espírito – acaba por consistir, sumariamente, “[...] na harmonia, na clareza e na concórdia consigo mesmo, na consciência da finalidade, numa direção positiva, fidedigna e decisiva do sentido, ou, em poucas palavras, na paz da alma [...]” (MANN, [1922] 1988, p. 96).

Assim é que, antes de retornarmos ao terreno da *verdade tolstoiana*, acreditamos válido assinalar que o nome de Liev Tolstói, “[...] esta fórmula do seu ego obscuro e potente [...]” (MANN, [1922] 1988, p. 67), angariou o valor de *uma comunicação ao mundo*, de modo que, promulgando uma mensagem de combate à *dúvida*, à *contradição*, ao *tormento* e à *maldade* que substancializam, com efeito, a natureza humana, Liev Tolstói tornou-se “[...] um homem de toda a humanidade.” (GÓRKI, 1983, p. 57). Em outras palavras, podemos dizer que sua busca por um *conceito de vida universal* impulsionou-o a construir e a oferecer ao mundo uma *pregação*, cujo efeito mais comovente consiste na transformação de sua aldeia, o “Claro Prado Montanhês”, no centro de um lugar sagrado, no qual a força de atração exercida exprime proporções, terminantemente, mundiais (MANN, [1922] 1988): “Todo o mundo, toda a vasta Terra o olha, da China, da Índia, da América, de todos os lugares estendem-se até ele fios vivos e brilhantes, a sua alma é para todos e para sempre.” (GÓRKI *apud* MANN, [1922] 1988, p. 112).

Desta feita, no que tange aos tormentos que devastam a alma humana e, por essa razão, tornam-na escassa de paz e amenidade, vale mencionar que, para nós, torna-se precioso o testemunho que, transmitido pelas palavras que Vincent Van Gogh dirigiu, em cartas, ao seu irmão Théo, vem cinzelar, com notabilidade, a nossa explanação:

Estou lendo um artigo na *Revue des Deux Mondes* sobre Tolstói; parece que Tolstói ocupa-se muito com a religião de seu povo, como George Eliot na Inglaterra. Deve haver algum livro religioso de Tolstói, acho que intitula-se *Minha religião*, deve ser muito bonito. Nele, ele procura, pelo que presumo neste artigo, o que permanecerá eternamente verdadeiro na religião de Cristo [...]. Parece que ele não admite nem a

ressurreição do corpo e nem mesmo a da alma, e diz como os niilistas que depois da morte não há mais nada, mas, o homem morto, estando realmente morto, resta sempre a humanidade viva. Enfim, não tendo lido o próprio livro, eu não saberia dizer exatamente como ele concebe a coisa, mas acredito que sua religião não deve ser cruel e nem aumentar nossos sofrimentos, mas ao contrário deve ser muito consoladora e deve inspirar a serenidade, a atividade e a coragem de viver e uma porção de coisas. (VAN GOGH, [1888] 2014, p. 268-269, grifos do autor).

Em linhas gerais, para além do excerto escolhido, podemos acrescentar que Vincent Van Gogh atribui, ao *sermão tolstoiano*, o apanágio de incitar uma revolução íntima e silenciosa que terá como resultado a consolidação de uma religião, cuja cristandade não apenas tem o efeito de consolar, mas, igualmente, de tornar a vida possível (VAN GOGH, [1888] 2014, p. 271). Ademais, a título de finalização dessa breve, porém, instrutiva, incursão, consideramos oportuno destacar mais um fragmento em que Vincent Van Gogh, dada a pungência e a prolixidade de suas palavras, desvela o efeito enternecedor que, sobre ele, exerceu Liev Tolstói:

[...] ele atribui grande importância a fazermos bem as coisas, já que provavelmente isto é tudo o que temos. E se ele não crê na ressurreição, parece crer em seu equivalente – a duração da vida, a marcha da humanidade –, o homem e a obra continuados quase que infalivelmente pela geração seguinte. Enfim, não devem ser efêmeros os consolos que ele dá. Ele próprio, fidalgo, fez-se operário, sabe confeccionar botas, sabe consertar fogões, sabe puxar o arado e lavrar a terra. Eu não sei nada disso, mas sei respeitar uma alma humana enérgica o bastante para reformar-se assim. (VAN GOGH, [1888] 2014, p. 275).

Diante disso, apoiando-nos nas palavras de Van Gogh, consideramos oportuna a retomada da nossa questão acerca da *verdade tolstoiana* para mencionar que, em face daquilo a que ela está, intrinsecamente, ligada, isto é, as exigências morais da sociedade (TOLSTÓI, [1909] 2011), tal verdade, *simples, clara e direta*, deve ser reconhecida não apenas como instrumento de aperfeiçoamento individual, mas, ao mesmo tempo, como artifício imprescindível para a criação de possibilidades de paz e harmonia na Terra. No que tange a isso, discursiva, oportunamente, Tolstói ([1909] 2011): “[...] essa verdade é tão simples, tão clara, tão evidente, tão necessária não apenas ao cristão, mas a qualquer ser humano sensato, que basta revelá-la por inteiro, em todo o seu significado, e as pessoas já não poderão agir contra ela.” (p. 340).

Assim sendo, mediante os pressupostos levantados, consideramo-nos aptos a dar um passo à frente para apontar que a crença de Liev Tolstói, acompanhada, vale dizer, dos desenvolvimentos moralizantes que, por ela, foram incitados, tem a força de erigir e de sustentar um *esquema disciplinar de natureza teológica*. Neste, conforme podemos intuir, é a

religião que se apresenta, em caráter de privilégio, como a condição básica e insuperável para a vida do homem. Em outras palavras, podemos dizer que, na esteira do aprimoramento moral, a *religião*, na medida em que, para Liev Tolstói, representa um compêndio de valores muito simples, compreensíveis e pouco complexos (TOLSTÓI, [1902] 2011, p. 202), opera como o aqueduto orientador do comportamento humano. “A humanidade existe há muito tempo; assim como ela tem alcançado avanços práticos por sucessivas gerações, não poderia deixar de elaborar também os princípios espirituais que formam a base da vida e [as] regras de comportamento deles derivadas.” (TOLSTÓI, [1902] 2011, p. 202).

Nesse sentido, funcionando como regulador das condutas humanas, podemos observar que o artifício religioso, matizado pelos pressupostos do *sistema tolstoiano*, dinamiza uma engrenagem, cujos operadores foram lucidamente iluminados por Georges Bataille, em sua *Teoria da religião* (BATAILLE, 2016). Nesse contexto, é importante dizer que, na medida em que Liev Tolstói atribui, aos esquemas religiosos, a determinação de regras práticas que, com valor de mandamentos, sancionam as relações da humanidade, observamos que o seu sistema passa a circunscrever-se, harmoniosamente, ao que Georges Bataille (2016) definiu como sendo um conjunto de operações que, na qualidade de *pensamento refletido*, define regras morais, cujo valor reside, essencialmente, na enunciação de relações universalmente obrigatórias entre os indivíduos que, conforme compreendemos, ao unirem-se em uma *unidade comum*, compõem, como *efeito de identidade*, uma mesma *comum-unidade*, isto é, uma mesma *comunidade*.

Nessa direção, apresentando-se como o pilar assegurador da ordem das coisas, a religião alinha-se à esfera da *consciência*, de onde esquematiza um engenhoso conjugado entre moral e razão, cujo atributo mais sofisticado consiste no fato de estabelecer e de sustentar um acordo tácito que envolve, necessariamente, a *função divina*. Daí resulta, imbricada ao *papel divino de decidir e de julgar*, a edificação de uma engrenagem que racionaliza e moraliza a divindade, “[...] no próprio movimento em que a moral e a razão são divinizadas.” (BATAILLE, 2016, p. 56).

Desta feita, de extrema validade para os desdobramentos argumentativos que tencionamos, ainda, apresentar, é importante dizer que, para Liev Tolstói, a devoção religiosa configura-se como uma atividade estritamente vinculada à esfera da *razão*. Por esse motivo, desprovida de mistérios e superstições, a religião ratifica-se como um *suporte consciente*, cuja principal vantagem reside, notadamente, no triunfo sobre a animalidade e a desrazão.

[...] na sociedade humana, nem um único homem racional pode viver sem religião (eu digo homem racional porque o homem irracional, do mesmo modo que um animal, pode viver sem religião). E o homem racional não pode viver sem religião porque somente a religião dá ao homem racional a necessária orientação sobre o que fazer, o que fazer antes e o que fazer depois. O homem racional não pode viver sem religião justamente porque a racionalidade é uma característica de sua natureza. *Todo animal orienta o próprio comportamento — com exceção daqueles que são arrastados pela necessidade imediata de satisfação de seus desejos — considerando as consequências diretas desse comportamento.* (TOLSTÓI, [1902] 2011, p. 199, grifos nossos).

Dito isso, ainda em consonância com as teses de Bataille (2016), vale dizer que, tomados de um novo fôlego, vemos a religião configurar-se como um ponto de ancoragem contra o que ganha tonalidade de *bestialidade humana*, de modo que, na medida em que o divino torna-se racional e moral, legitima-se, de um só golpe, o expediente pelo qual são condenados todos os consumos considerados inúteis (BATAILLE, 2016, p. 56). É nesse contexto que Liev Tolstói, oportunamente, evoca-nos as “[...] limitações que, como consequência das convicções religiosas, as pessoas costumavam impor a si mesmas.” (TOLSTÓI, [1902] 2011, p. 197). Para o autor, “[...] a falta de religião torna possível uma vida animalesca, fundamentada na violência [...]” (TOLSTÓI, [1902] 2011, p. 207), de modo que se torna, indiscutivelmente, premente, a anunciação de uma concisa e peremptória sentença: “[...] *o ser humano deve conter suas paixões [...]*” (TOLSTÓI, [1902] 2011, p. 203, grifos nossos).

Assim sendo, no que diz respeito a esse aspecto, observamos que, segundo os acordos da *doutrina tolstoiana*, a vida humana passa a ser considerada uma luta que envolve o empenho das forças espirituais contra os desejos acesos pela corporalidade humana. Dito de outro modo, no enalço das palavras de Liev Tolstói, trata-se de reconhecer que, em linhas gerais, a “[...] vida é a luta da alma contra o corpo.” (TOLSTÓI, [1910] 2011, p. 408). Daí resulta que o que assoma, com contornos, terminantemente, bem definidos, é um *processo de espiritualização*, ou seja, uma *inclinação etérea* que, conforme temos apontado, elege a religião como a via régia ao fortalecimento e ao revigoramento de uma instância, cuja força, supostamente, auxiliaria na contenção dos calores humanos, qual seja: a *consciência*.

A vida consiste no crescimento da consciência [...] e no fortalecimento, bem como na purificação e no revigoramento da consciência, até que ela atinja seu grau mais elevado. O sentido da vida, a alegria da vida e todos os ensinamentos morais residem nesse fortalecimento, na contínua purificação e revigoramento. (TOLSTÓI, [1904] 2011, p. 372).

Diante disso, vale mencionar que a *tônica tolstoiana*, na medida em que outorga, à

espiritualização, o papel de pedra angular do significado da vida – “[...] o sentido de minha vida, de novo, se encontra apenas em sua espiritualização.” (TOLSTÓI, [1910] 2011, p. 408) –, ratifica a religião como o regimento que não apenas se vale do poder divino como árbitro das condutas humanas, como, ao mesmo tempo, determina o destino do homem, segundo, efetivamente, o cumprimento dos preceitos que, por ela, foram estabelecidos. Assim é que, na esteira de uma inspiração anacoreta, vemos financiado o anúncio, travestido de temperança, desta minaz inquirição: “Por que é que alguém fracassa na vida, afinal? Sempre por excesso de ardor.” (FONTANE, 2013, p. 53).

Desse modo, alinhado às esferas da *consciência*, da *razão* e do *pensamento refletido*, consideramos válido assinalar que o *sistema religioso* de Liev Tolstói – fundamentado no que Thomas Mann designou como “invectivas cristãs-ascéticas” (MANN, [1922] 1988, p. 93) – estabelece, em face do orgânico, dos anelos e dos desvelos do ser, uma relação que não pode ser outra, senão, fundamental e rigorosamente, de *hostilidade*. Ora, ocorre que, conforme ensina-nos, Georges Bataille (2016), a religião faz do indivíduo a “coisa” e a negação da intimidade (p. 20). Ademais, ainda sobre essa questão, vale dizer que, com efeito, figura-nos patente o fato de que o cristianismo, por meio de seus imperativos, de seus tratados e de suas prescrições, tenha elaborado um mundo sagrado, de onde estão excluídos, categoricamente, os aspectos que, ligados à sexualidade e à busca por prazer, são considerados horríveis e impuros (BATAILLE, 2014, p. 160).

O prazer constitui uma recompensa apenas ao homem que não o busca e que não faz dele o objetivo de sua vida. Quando o homem o estabelece como objetivo de vida, ocorre sempre algo inverso, que destrói a vida: depravação, doenças, onanismo ou essa paixão estonteante a que você se entregou e, como consequência inevitável, a mutilação da alma e do corpo e a incapacidade para qualquer deleite. (TOLSTÓI, [1895] 2011, p. 356).

Nesse contexto, observamos que a sexualidade, diametralmente oposta às esferas da razão e do espírito, ganha contornos de licenciosidade, de modo que, expulsa do campo da Virtude, é rebaixada ao nível da animalidade.

Caminhei outro dia, no fim de maio, pela estrada de Kiev; a terra é um paraíso, tudo está exultante, o céu sem nuvens, os pássaros cantam, as abelhas zumbem, o sol, tão agradável, e tudo em redor está em festa, em volta tudo é festivo, humano, magnífico. Eu estava comovido até às lágrimas e me sentia também como uma abelha a quem foram dadas as melhores flores da terra, sentia Deus bem perto de meu íntimo. De repente eu vi: ao lado da estrada, debaixo dos arbustos, um peregrino e uma peregrina que se esfregavam um sobre o outro, ambos cinzentos, sujos, envelhecidos; *mexiam-se como vermes e mugiam*, sussurravam, e o sol sem compaixão aclarava as pernas nuas e azuladas, os seus corpos frágeis. Isto me

golpeou no íntimo. Deus, tu que és o criador da beleza, como não te envergonhas? Aquilo me fez muito mal... (TOLSTÓI, [19--?] *apud* GÓRKI, 1983, p. 75-76, grifos nossos).

Desta feita, vale assinalar que, relegada ao campo da luxúria, a sexualidade humana passa a figurar como um entorpecedor da razão e da consciência, de modo que estas, uma vez embrutecidas, tornam-se incapazes de impedir que o homem sucumba à ruína e à degradação: “[...] o instinto do bem é sempre ofuscado pela luxúria, e uma vida como essa conduzirá invariavelmente a terríveis sofrimentos e à destruição do que existe de mais precioso em um homem: sua alma e sua razão.” (TOLSTÓI, [1895] 2011, p. 352-353). Assim é que Liev Tolstói, ao reconhecer que somente “[...] o homem pode provar toda a vergonha e o terror desta angústia no corpo que lhe foi dado.” (TOLSTÓI, [19--?] *apud* GÓRKI, 1983, p. 76), reforça seu *sistema disciplinar* segundo uma premissa básica: “A carne deve ser o cachorro dócil do espírito, correr só para onde ele mandar [...]” (TOLSTÓI, [19--?] *apud* GÓRKI, 1983, p. 76).

Nesta oportunidade, reforçando a tônica teológica que substancializa as nossas discussões, sabemos que seríamos negligentes se não reconhecêssemos aqui arquitetadas as condições propícias à anunciação daquilo sem o quê a religião manqueja em seu sentido, qual seja: a força dos interditos. Ora, conforme sabemos, a *lei moral*, articulada ao *sistema religioso*, encarna-se, necessariamente, a partir de um certo número de mandamentos (LACAN, [1959b] 2008, p. 100). Estes – vemos a oportunidade de dizer –, alinhados à *utilidade* dos atos de penitência, atestam, com efeito, que, malgrado os esforços do espírito, invariavelmente, a carne se agita; a força se vai, o desejo fica (TOLSTÓI, [19--?] *apud* GÓRKI, 1983, p. 76). Daí resulta o fato irremediável de que o desejo, nessa conjuntura, torna-se, em nós, um excesso que, matizado de perversão, opõe-se, terminantemente, à lei da decência (BATAILLE, 2014). Dito de outro modo, a “[...] carne é o inimigo nato daqueles a quem obseda o interdito cristão [...]” (BATAILLE, 2014, p. 116).

É nesse contexto que nos afiguram agudas as palavras que Friedrich Nietzsche – esse suporte incendiário detestado por Tolstói⁴ – reserva aos ascetas das obras de espiritualização: “Naturezas como a do apóstolo Paulo não veem com bons olhos as paixões;

⁴ “Li *Zaratustra*, de Nietzsche, e as notas de sua irmã acerca de como ele o escreveu, e fiquei convencido de vez de que ele estava absolutamente louco enquanto escrevia, e louco não em um sentido metafórico, mas no sentido estrito, o mais exato: incoerência, saltos de uma ideia para outra, comparação sem indicar o que se compara, começo de pensamentos sem final, saltos de uma ideia para outra por contraste ou por consonância, e tudo com base na loucura – a *idée fixe* de demonstrar sua genialidade sobre-humana ao negar todas as bases supremas da vida e do pensamento humanos. Mas que sociedade é essa em que um louco como esse, e um louco nocivo, é reconhecido como mestre? [...]” (TOLSTÓI, [1900] 2011, p. 393, grifos do autor).

delas conhecem apenas o que é sujo, deformador e lancinante – daí a sua tendência idealista visar a destruição das paixões: veem no que é divino a completa purificação delas.” (NIETZSCHE, 2012, p. 34). Desse modo, de volta ao que Georges Bataille manifesta em sua *Teoria da religião* (BATAILLE, 2016), consideramos oportuno assinalar que os imperativos teológicos imprimem ao mundo uma divisão entre dois princípios, um, ligado ao bem e ao espírito; outro, vinculado ao mal e à matéria. Para Bataille (2016), pela via da religião, define-se um mundo onde a sexualidade e o desejo, proscritos, encontram um lugar negativizado.

[...] em geral, a cópula é um ato humilhante, tanto para si próprio como para a parceira; um ato repugnante, portanto, pelo qual o homem paga, involuntariamente, um tributo por sua animalidade, e só é recompensado quando atinge seu objetivo porque, em determinados momentos, a insuperabilidade do desejo desse ato asqueroso e humilhante está embutida em sua natureza [...]. (TOLSTÓI, [1901a] 2011, p. 368).

Nessa direção, ainda em consonância com as teses levantadas por Nietzsche (2012), observamos que o cristianismo empreendeu um processo de envenenamento de Eros, de tal forma que se instituiu, em torno da sexualidade, uma engrenagem metonímica que inclui, na qualidade de operadores, a *difamação*, a *negação da vida*, o *desprezo do corpo*, o *rebaixamento* e a *autoviolação do homem pelo conceito de pecado* (NIETZSCHE, 2012, p. 47). Em linhas gerais, podemos dizer que o “[...] cristianismo deu a Eros veneno para beber – ele não morreu, é verdade, mas degenerou em Vício.” (NIETZSCHE, 2012, p. 41).

Dito isso, na medida em que assinalamos o tingimento da sexualidade em tons de mácula, acreditamos ter encontrado ensejo para acrescentar que não é por acaso que, em meio à loquacidade peculiar ao romance *Anna Kariênina*, aos nossos olhos, ganham foco as palavras mencionadas a respeito da personagem adúltera: “– Anna e um vício, não consigo ligar as duas coisas, não posso acreditar nisso.” (TOLSTÓI, 2013, p. 390). Ocorre que, delineada como uma mulher sem “[...] honra, sem coração, sem religião: uma mulher degenerada!” (TOLSTÓI, 2013, p. 281), a personagem, arrebatada por uma paixão que transgride os limites lícitos do casamento, reconhece a incomplacência dos interditos e afirma, frente aos constrangimentos e aos apuros que lhe afligem, que “[...] sabia de antemão que o socorro da religião só seria possível sob a condição da renúncia daquilo que constituía para ela todo o sentido da vida.” (TOLSTÓI, 2013, p. 290).

Nesse contexto, balizado segundo as *regras de criação do estilo tolstoiano*, vemos

delinear-se, nesse romance, um *episódio amoroso*⁵ que, renuído como “[...] o tributo que o amante deve pagar ao mundo para reconciliar-se com ele.” (BARTHES, 2003, p. 22), torna-se o expediente que conduz a personagem aos limites da tragédia:

[...] é a história de amor, submetida ao grande Outro narrativo, à opinião geral que deprecia toda força excessiva e quer que o próprio sujeito reduza o grande jorro imaginário pelo qual é atravessado, sem ordem e sem fim, a uma crise dolorosa, mórbida, da qual é preciso curar-se [...]. (BARTHES, 2003, p. 22).

Ocorre que, seja na qualidade de uma doença hipocrática que nasce, cresce, faz sofrer e passa (BARTHES, 2003, p. 22), ou de uma *coquetterie* mundana que pode ser considerada um fetiche elegante e requintado, a paixão ilícita precisa ser renunciada. No entanto, quando, transbordando os limites da transitoriedade e da frugalidade das contingências, ela se afirma como “[...] uma paixão desesperada, à maneira de Werther [...]” (TOLSTÓI, 2013, p. 181), vemos projetada, com toda a pleora de matizes, aquela “[...] passagem onde até sentimos a proximidade de Cordélia, onde a mulher, *das ewig Weibliche*⁶, entra em luta contra o destino.” (TOLSTÓI, 2013, p. 672, grifos do autor). Este que – condoídos – sabemos: tem, como sentença, a fatalidade, ou seja, a morte.

É que “[...] o desejo nos lança fora de nós [...]” (BATAILLE, 2014, p. 166) e, por essa razão, dentro do ordenamento circunstanciado pelo acento teológico, onde os interditos estabelecem os limites e sancionam os destinos, *morrer e sair dos limites* tornam-se, de maneira irremissível, uma só coisa (BATAILLE, 2014, p. 164). Em outras palavras, trata-se, de forma sucinta, de um rito postulado segundo uma determinada economia, qual seja, a de que, conforme os pressupostos da teologia cristã, à morte, assimila-se a ruína moral, consecutiva, por sua vez, ao pecado da carne (BATAILLE, 2014, p. 131).

Dito isso, sentimo-nos habilitados a dar um passo à frente para apontar que a *literatura tolstoiana* erige-se a partir de uma soberania hirsuta e hostil, onde imperam, segundo Thomas Mann ([1922] 1988, p. 103), os componentes da disciplina, do castigo e da mortificação. Assim sendo, soerguendo movimentos de morticínio, o *mundo tolstoiano*, alavancado por seu *fantasma de redenção* e cifrado por seu *sintoma de retificação do mundo e de si mesmo*, edifica-se sobre um estofo punitivo.

Desse modo, vale dizer que, no que tange à obra *Anna Kariênina* (TOLSTÓI, 2013), afigura-nos, convenientemente, bem acomodada, a epígrafe do livro. Esta que, com

⁵ Por se tratar de um *episódio amoroso*, acreditamos que não há melhor forma de abordá-lo do que subsidiados por Roland Barthes, esse articulista que, dotado de grande sabedoria, apresenta-nos os *fragmentos* que compõem os discursos sobre o Amor e sobre o que ele, decerto, arremata: uma soberania trágica.

⁶ Em alemão, “o eterno feminino”.

valor de anátema, é retirada do quinto livro bíblico, o Livro de Deuteronômio, XXXII, 35, para funcionar, sem atenuantes, como chave de entrada para a leitura do romance: “De mim virá a vingança, e também a recompensa” (TOLSTÓI, 2013, p. 13). Para Otto Carpeaux [1985 ou 1990], é Tolstói, pecador arrependido e moralista torturado pelos escrúpulos, que assina a sentença de morte. Para nós, contudo, é Tolstói que, admitindo a potência operatória do divino sobre o destino da humanidade (BATAILLE, 2016, p. 56), supõe a sanção de uma Ordem Suprema, ao mesmo tempo em que, pela retidão severa de seu pensamento, assemelha-se a Jó, o intrépido interpelador de um Deus cruel (GÓRKI, 1983, p. 75), para fazer valer aquilo com o que sempre esteve às voltas: “Tenho o diabo do divino! [...]” (TOLSTÓI *apud* MANN, [1922] 1988, p. 63).

Sendo assim, no que diz respeito a esse aspecto, consideramos importante dizer que, se estamos dissertando acerca dos liames que se interpõem entre a *religião*, o *cristianismo*, a *moral* e a *morte*, é porque, conforme conjugado por Georges Bataille, o “[...] cristianismo é, com efeito, a forma acabada da moral [...]” (BATAILLE, 2014, p. 161). Esta, na qualidade de primado do interdito, “[...] escolhe entre as regras da ordem íntima.” (BATAILLE, 2016, p. 55) para conferir-lhes valor universal.

Nesse ponto, consideramos importante assinalar que Lacan ([1959b] 2008) figura-nos como um apoio extremamente instrutivo, à medida que incrementa a nossa discussão ao afirmar, a partir de Kant, que, adstrita à máxima da *lei moral*, emerge, com a potência das operações efetivas, aquilo que se pode denominar *ação moral*. Esta, na qualidade de artifício fundamental, exerce a possibilidade de materializar os imperativos morais, à proporção que sanciona, com efeito, a sua *finalidade*, qual seja: “Age de tal modo que a máxima da tua vontade possa sempre valer como princípio de uma legislação que seja para todos.” (LACAN, [1959b] 2008, p. 96, grifos do autor).

Assim sendo, observamos que, circunstanciada segundo o rigor dessas arestas, a *lei moral* vincula-se a “[...] uma liberdade caprichosa da ordem mítica.” (BATAILLE, 2016, p. 55), de modo que, perfilada aos ditames tolstoianos, quando transgredida, é capaz de vingarse por si mesma (TOLSTÓI, 2010, p. 42). Para Liev Tolstói ([1895] 2011), nesse exato momento – é irrevogável –, a ruína é certa.

Desta feita, torna-se imprescindível assinalar que, considerando os aspectos mencionados, vemos aqui edificadas as operações elementares que conferem expressão a uma espécie de combinatória (BARTHES, 2005). Nesta, vale dizer, o prazer e a felicidade encontram-se alinhados, segundo uma ordem inflexível, a uma *forma de planejamento* (BARTHES, 2005), isto é, a um sistema de *convenção ordenadora*, cuja promessa anunciada

erige-se, essencialmente, a partir de uma relação condicional que envolve, de maneira compulsória, o cumprimento de seus tratados para o advento do homem àquilo que, por ele, pode ser almejado: a *salvação*. Nesse contexto, para Liev Tolstói ([1908] 2011), os *esforços espirituais* empreendidos contra as *insolências do corpo* figuram como expedientes que, apensos à fé, evitam a *queda*, ou seja, a *devastação*. “A fé verdadeira atrai não pelo bem que promete àquele que crê, mas porque representa o único refúgio de salvação de todos os infortúnios e da morte.” (TOLSTÓI, [1908] 2011, p. 337, grifos do autor).

Nesse contexto, vale ainda dizer que a ordem necessária à felicidade, aqui, adjunta à ideia de salvação, estabelece-se por meio de um tratado, cujo atributo mais manifesto reside, com efeito, no fato de reservar, à ordem da intimidade, um quantitativo, confessadamente, minguado.

[...] a salvação é buscada como se fia a lâ, ou seja, não se age [...] segundo a ordem íntima, em razão de impulsos violentos, que excluem os cálculos, mas segundo os princípios do mundo da produção, com vistas a um resultado por vir, que importa mais que a satisfação do desejo no instante. (BATAILLE, 2016, p. 65).

Assim é que, no estofo dessa *disciplina da felicidade* (LACAN, [1960a] 2008, p. 343), erige-se, de modo inconciliável com qualquer forma libertária de volitivo, uma espécie de *dispositivo ginástico*, onde, com efeito, impera uma propensão: “Nunca ajas senão de modo que tua ação possa ser programada.” (LACAN, [1959b] 2008, p. 96, grifos do autor). Nesse sentido, com o intuito de aprofundarmos esse ponto de nossas argumentações, consideramos importante assinalar que, em consonância às teses de Jacques Lacan, no enalço, portanto, de preceitos precisamente psicanalíticos, observamos que a deflagração desses mecanismos morais – vale dizer, estranhos à ordem habitual da sexualidade humana – apresenta uma coalescência esperada com o que Lacan enuncia em termos de uma visada do Real, isto é, uma visada do Real na medida em que ele pode ser a garantia da Coisa (LACAN, [1959b] 2008, p. 95). Em outras palavras, trata-se daquilo que nos possibilita dar um passo a mais em direção ao que, como ponto pivô desse *regime da felicidade*, designa-se Bem Supremo (LACAN, [1959b] 2008, p. 97).

De fato, isto posto, consideramos que não poderíamos ter encontrado ocasião mais favorável para a anunciação daquilo que, como expressão dilatada da engrenagem tolstoiana, figura-nos de forma extremamente significativa. Trata-se de um episódio biográfico que se apresenta de maneira costumeiramente ponderosa no conjunto de reminiscências evocadas a respeito de Liev Tolstói. Por essa razão, isto é, devido à natureza biográfica do acontecimento,

sentimo-nos, de antemão, necessariamente impelidos a acautelar que a menção a esse fato não se dá com vistas ao estabelecimento de um paralelismo direto que, ao afluir vida e obra, como efeito de adjacência, nos posicionaria, de maneira desconfortável, no campo da *psicobiografia*.

Nessa direção, conforme nos pontifica Darian Leader (2005), em terrenos como esse, em que a história de vida de um artista é peneirada, existe um outro ângulo a ser sublinhado. Trata-se daquele que considera que a apreciação de pontos nodais da vida de um escritor, no ato mesmo da interpretação, pode ajudar a ventilar uma cosmologia que, expressiva do artista, tem o poder de patentear um significante; este, guarnecido como índice, apresenta, por seu turno, o atributo de destacá-la, ou seja, de representá-la de forma inequívoca (LEADER, 2005).

Dito isso, consideramos vantajoso conceder um momento de atenção ao fato de que, conforme temos sustentado, a *cosmologia tolstoiana*, quando, suficientemente, decantada, revela uma *força motriz* orientada rumo à formação de um *conceito de vida* que, com valor de *Eudemonologia* (SCHOPENHAUER, 2001), inclina-se a extirpar as iniquidades, as contradições e os infortúnios humanos, em prol de uma felicidade de proporções supremas. Nesse contexto, vale dizer que o viço sensibilizador dessa visada tolstoiana pode ser apropriadamente confinado ao que, em termos biográficos, apresenta-se como a imagem metafórica que condensa o seu intento de busca pela ventura humana. Trata-se, de modo mais específico, do Graveto Verde, uma espécie de estaca que, enterrada em uma ravina na Floresta de Zakaz, segundo contou-lhe, quando crianças, Nikolai – o irmão mais velho de Liev Tolstói –, continha, grafado em sua superfície, “[...] um segredo capaz de instaurar no mundo uma nova Idade de Ouro [...]” (FIGUEIREDO, 2013, p. 811).

Assim sendo, figurando como o signo das possibilidades de supressão da miséria e do ódio que pululam as relações humanas, a história do Graveto Verde marcou profundamente o temperamento de Liev Tolstói, a tal ponto que, além de ter-lhe inflamado a sensibilidade ao longo de toda a sua vida – “Eu costumava acreditar que existia uma estaca verde [...], ainda hoje acredito que haja uma tal verdade, e que ela será revelada ao homem e cumprirá sua promessa.” (TOLSTÓI, 1908 *apud* SHIRER, 1996, p. 292), foi-lhe igualmente determinante no desfecho de sua jornada:

Embora seja um assunto desimportante, quero dizer algo que eu gostaria que fosse observado após a minha morte. Mesmo sendo a desimportância da desimportância: que nenhuma cerimônia seja realizada na hora em que meu corpo for enterrado. Um caixão de madeira, e quem quiser que o carregue, ou o remova, a Zakaz, em frente a uma ravina, no lugar do “graveto verde”. Ao menos, há uma razão para escolher

aquele e não qualquer outro lugar. (TOLSTÓI, 1908 *apud* FIGUEIREDO, 2013, p. 813).

Desse modo, em face dessas questões, com o intuito de avolumar nosso raciocínio, consideramos pertinente assinalar que o que vislumbramos, aqui, delinear-se é o que pode ser disposto em termos de assentamento de um Ideal de Harmonização, onde a instituição de uma Irmandade de Amor sobre a Terra figura como o expediente viabilizador de uma felicidade sem sombras. Nesse contexto, vale dizer que o Amor, designado por Liev Tolstói, em carta a Mahatma Gandhi, como “[...] a aspiração das almas humanas à união [...]” (TOLSTÓI, [1910] 2011, p. 385), emerge como a “[...] lei básica da vida [...]” (TOLSTÓI, [1910] 2011, p. 386). Em outras palavras, tal assertiva nos leva a compreender que, no estofado da doutrina tolstoiana, o Amor revela-se como um princípio capital para a condução do homem à consagração daquilo que, em *Anna Kariênina*, subsidiado por Konstantin Liévin, Tolstói denomina Milagre Fundamental (TOLSTÓI, 2013, p. 784).

À luz de todas as doutrinas da Igreja, podia-se substituir a crença em servir às necessidades pela crença em servir à verdade. E todas as doutrinas não só não perturbavam isso, como eram indispensáveis para se cumprir o milagre fundamental, que se manifestava na Terra de modo incessante e que consistia no fato de ser possível, a cada indivíduo, junto com milhões de pessoas diferentes, sábios e imbecis, crianças e velhos [...], *compreender isso de forma indubitável e idêntica e praticar a vida do espírito*, a única que vale a pena viver e a única a que damos valor. (TOLSTÓI, 2013, p. 784, grifos nossos).

Nesse sentido, no que diz respeito aos aspectos levantados, vale dizer que nos apressaríamos a reconhecer a nossa displicência, caso não nos tivéssemos servido desta oportunidade para declarar que aqui vemos, explicitamente, elaborada, uma aspiração a um estado que não pode ser outro, senão o de uma *comunhão espiritual*. Ou seja, nesta conjuntura de inspirações idealísticas, observamos, indubitavelmente, a pregnância de um anseio manifesto por uma atmosfera de *cumplicidade universal*. Esta, em termos francamente tolstoianos, encontra-se contundentemente alinhada àquilo que o autor determina como sendo a possibilidade de rompimento de um estado de isolamento que, ao facultar a fusão de um indivíduo ao outro, conduz, como desígnio derradeiro, àquela “[...] sensação muito peculiar de felicidade [...]” (TOLSTÓI, [1896] 2011, p. 101).

Creio que o verdadeiro bem para o ser humano é o cumprimento da vontade de Deus, e a vontade Dele está em que as pessoas amem umas às outras e, em consequência disso, façam umas às outras aquilo que gostariam que lhes fizessem, como está dito no Evangelho, porque nele está toda a lei e os profetas. Creio que, portanto, o sentido da vida de cada ser humano específico é apenas fortalecer em si o

amor, que o fortalecimento do amor leva cada ser humano, nesta vida, a um bem-estar cada vez maior e maior e, após a morte, concede-lhe um bem-estar tanto maior quanto mais amor houver nele e, junto a isso, e mais ainda do que qualquer outra coisa, contribui para o estabelecimento do reino de Deus no mundo, ou seja, de uma disposição da vida em que a discórdia, a fraude e a violência que reinam agora serão substituídas por concórdia, verdade e amor fraternal entre as pessoas. (TOLSTÓI, [1901b] 2011, p. 194).

Assim é que, avançando em nossas argumentações – e, ao mesmo tempo, atribuindo-lhes novos valores –, julgamos importante assinalar que a *pregação tolstoiana* erige-se com vias ao alcance de um estado de indiferenciação (FREUD, [1930b] 2010), em que – conforme podemos facilmente constatar – a permeabilidade do sentimento amoroso, ao eliminar a diferença entre os homens, intenta, pela via da Fraternidade Suprema, uma vinculação indissolúvel (FREUD, [1930b] 2010). Esta, na qualidade de laço propiciador de uma comunhão absoluta, levaria o homem à consolação de seus tormentos, isto é, à felicidade.

Diante disso, consideramos importante destacar que, conforme temos longamente testemunhado, esse conteúdo ideativo encontra-se intrinsecamente enleado a uma energia religiosa (FREUD, [1930b] 2010), de modo que, aclimatado à mentalidade do crente, sustenta, com efeito, um *sentimento peculiar*. Este, reconhecido por aquele que crê como uma inspiração permanente, isto é, uma inspiração que não o abandona, revela-se como um “[...] sentimento que ele gostaria de denominar de ‘eternidade’, um sentimento de algo ilimitado, sem barreiras, como que ‘oceânico’.” (FREUD, [1930b] 2010, p. 14).

A bem da verdade, no ponto em que nos encontramos em nossa discussão, vale ressaltar que não foi de modo fortuito que esmaltamos nossas considerações com os postulados de Sigmund Freud. Em consonância com o que o leitor pode, certamente, conceber, se assim o fizemos foi porque consta, no inventário da *ciência psicanalítica*, o estabelecimento das balizas do que veio a ser designado *sentimento oceânico* (FREUD, [1930b] 2010, p. 25).

Nesse sentido, podemos apontar que Freud, em seu texto *O mal-estar na civilização* (FREUD, [1930b] 2010), torna-nos adequadamente inteligíveis duas principais diretrizes. Desta feita, vale mencionar que a primeira orientação freudiana pondera que o *sentimento oceânico*, em termos abertamente psicanalíticos, ajusta-se mal à trama de nossa psicologia (FREUD, [1930b] 2010, p. 16), uma vez que, ao remontar “[...] a uma fase primitiva do sentimento do Eu [...]” (FREUD, [1930b] 2010, p. 25), pode ser convenientemente alinhado a uma tentativa de restabelecimento de um estado de narcisismo ilimitado (FREUD, [1930b] 2010, p. 25). Dito isso, consideramo-nos aptos a admitir que é justamente em razão desse aspecto de *perda dos contornos*, isto é, de *indiferenciação entre o*

Eu e o mundo exterior (CRUXÊN, 2004, p. 61), que o *sentimento oceânico* estabiliza a sua íntima relação com a esfera da religiosidade (FREUD, [1930b] 2010). Nesse cenário, sendo tal afirmativa a segunda indicação dada por Sigmund Freud, seguimos observando que essa matriz de irmandade – em outras palavras, esse “[...] ser-um com o universo [...]” (FREUD, [1930b] 2010, p. 25) – figura como uma tentativa de consolação que confere ao *sentimento oceânico* o papel de abastecer “[...] a fonte da energia religiosa de que as diferentes Igrejas e sistemas de religião se apoderam, conduzem por determinados canais e também dissipam, sem dúvida.” (FREUD, [1930b] 2010, p. 14-15).

Assim sendo, em virtude dos argumentos apresentados, autorizamo-nos a compendiar a tese freudiana, afirmando que, de acordo com o estudo apresentado em *O mal-estar na civilização* (FREUD, [1930b] 2010), em linhas gerais, o *sentimento oceânico* pode ser compreendido como um fato puramente subjetivo (FREUD, [1930b] 2010, p. 14). Ademais, vale dizer que ele, embora não traga qualquer garantia de sobrevivência pessoal (FREUD, [1930b] 2010, p. 14), ao ser coadunado a uma *inspiração por fraternidade*, é capaz de, com efeito, reverenciar a magia de uma *ilusão* (FREUD, [1930b] 2010).

Desse modo, no que diz respeito a este exato ponto de nossa dissertação, é imprescindível dizer que nos sentimos constrangidos a interromper os nossos desenvolvimentos, posto que o enveredamento por tais caminhos nos desviaria, sobremaneira, de nossos principais objetivos. Por esse motivo, nosso comedimento nos impele a voltar a nossa atenção, especialmente, para os aspectos que levantamos acerca do *sentimento oceânico*, de sua *vinculação religiosa* e, conseqüentemente, de sua *busca por um lenitivo para as inconsonâncias humanas*. Com isso, contamos poder tornar evidente uma ligação que, embora efetiva, persiste, estruturalmente, subjacente, qual seja: no escopo do anseio por um Milagre Fundamental (TOLSTÓI, 2013, p. 784), trata-se do que vemos arquitetar-se como uma relação de circunvizinhança que aproxima a *doutrina tolstoiana* daquilo que pode ser estabelecido em termos de uma *idealização romântica*.

Assim sendo, na tessitura dessa hipótese, Luís Cláudio Figueiredo (2002) auxilia-nos a substanciá-la, na medida em que define o romantismo como uma tendência que, movida, fundamentalmente, por uma nostalgia – *longing* –, sustenta uma desejosa espera pela totalidade (FIGUEIREDO, 2002, p. 13). Desse modo, subsistindo como um “[...] apelo primordial de reconstituição e reconciliação [...]” (FIGUEIREDO, 2002, p. 13) de unidades perdidas, no que diz respeito a esse aspecto, observamos que a definição dada pelo autor encontra uma oportuna consonância com a leitura feita por Ines Loureiro em seu livro *O carvalho e o pinheiro: Freud e o estilo romântico* (LOUREIRO, 2002):

Grosso modo, o estilo romântico se caracteriza por um sentimento de ruptura, vivida como perda, em todos os setores da vida social; tal sentimento é acompanhado de um movimento reflexivo que, por um lado, admite que tal ruptura é radical e definitiva, mas, por outro, ainda conserva a esperança de que ela seja, em algum plano, reversível, e colmatável. “Em busca da unidade perdida” é uma expressão que, penso eu, resume bem os esforços românticos em restaurar uma totalidade harmônica; resume, em outras palavras, os anseios tipicamente românticos de *reencantamento do mundo*. (p. 16, grifos da autora).

Diante disso, vale dizer que nos parece possível retomar a ideia, anteriormente lançada, acerca da visada do Real como garantia da Coisa (LACAN, [1959b] 2008, p. 95) para apontar que, nesse cenário, em que a *busca por um Ideal de Felicidade* e a *aspiração por um Bem Supremo* confundem-se com as *significações do romantismo* – ora, “[...] a tentativa romântica sempre preserva, mesmo que bem encoberto e disfarçado, um anelo pela plenitude [...]” (LOUREIRO, 2002, p. 194, grifos da autora) –, vemos ganhar novos contornos, a pronunciada *finalidade de espiritualização tolstoiana*. Esta, contíguo a um *projeto de afirmação de santidade* (GÓRKI, 1983, p. 50), encontra novas aderências ao que, segundo a tônica psicanalítica, implica um percurso de modificação subjetiva (CRUXÊN, 2004). Isso porque, alavancado por um empreendimento ascético, o *regime tolstoiano* fomenta o abandono dos prazeres sensitivos em proveito das benesses concedidas – e, peremptoriamente, condicionadas – pelas diligências do espírito. Ademais, é importante mencionar que tais diligências, segundo a *pregação tolstoiana*, definem um plano de reversibilidade do *sentimento de ruptura primordial*, na medida em que evocam as *verdades espirituais* que, não obstante adormecidas, determinam a condição humana por terem sido assimiladas a partir de uma substância inestimável, *o leite materno* – “Vivia (sem disso ter consciência) com as verdades espirituais que assimilara com o leite materno [...]” (TOLSTÓI, 2013, p. 782).

Desse modo, tendo em vista o horizonte de nossos próximos objetivos, consideramos importante assinalar que esses *esforços de santificação* fazem com que, em termos, acentuadamente, psicanalíticos, o *homem espiritual* ressitue “[...] a Coisa em torno da qual gira a nostalgia do desejo.” (LACAN, [1960b] 2005, p. 12). Aquela – “[...] o objeto perdido de uma satisfação mítica.” (CRUXÊN, 2004, p. 39, grifos do autor) – emerge, como que desprovida de catexias vicariantes, como um ponto de gozo que, por uma via que não pode ser outra, senão sublimatória, torna-se, por sua vez, a zona convergente de uma só mirada. Contudo, vale dizer, *das Ding* – a Coisa impossível de ser *apresentada* –, nessa conjuntura de feições éticas variegadas por metas morais, manifesta-se estritamente sob a condição de ser subsidiada pela representatividade de algum objeto. Aqui, leitor,

reposicionamos o Graveto Verde, esse artifício que, na qualidade de arremate-unificador-de-pontas-desprendidas, habilita-nos a encerrar essa nossa digressão, na medida em que nos oferece a sua valência de Coisa e a sua aplicabilidade como imagem *reencantada* de uma humanidade perfeita.

Dito isso, com o intuito de darmos um passo à frente em nossas considerações, acreditamos ser importante assinalar que a sublimação, ao estabelecer uma relação de objeto com *das Ding*, torna-se um destino, sobremaneira, *sui generis*. Isso porque, na medida em que estabelece uma relação de proximidade com a Coisa, a sublimação desobstrui caminhos perturbadores. Estes, ao conferirem eloquência à pulsão de morte, deslocam-na, igualmente, de seu modo, costumeiramente, silente.

Desta feita, considerando a orientação de nossos raciocínios, supomos ser possível salientar que não é, terminantemente, de modo ocasional que a *estética tolstoiana*, no sentido de *sensibilidade*, apresenta-se *mortífera*. Em primeiro lugar, tendo em mente o enfoque dessa conjuntura, vale dizer que podemos habilmente destacar uma vertente obsessiva que, exalando letalidade, mantém uma vigilância acirrada sobre o erotismo. Por outro lado, contudo, apropriando-nos, precisamente, dessa engrenagem santificada em que o amor é utilizado em prol do sentimento de felicidade (CRUXÊN, 2004), autorizamo-nos a dizer que o recrudescimento da tonalidade de morte dessa prerrogativa dá-se, equitativamente, a partir daquilo que, matizado de *tendência à união*, culmina em uma sentença inquisitorial. Sem perda de gozo com o Bem Supremo, qual medida de transigência comporta o imperativo *Amarás o teu próximo como a ti mesmo?*

Assim sendo, no embaraço dessa obra predicatória de espiritualização ascético-moral, consideramos válido retomar a alavanca metodológica que nos foi oportunamente concedida pelo romantismo. Com isso, acreditamos ser possível estabelecer uma nova e instrutiva amarração.

Em 1835, por exemplo, Henrich Heine, um dos autores prediletos de Freud, escreve que a escola romântica nasceu do cristianismo. Este, por sua vez, é descrito como uma religião que “instaurou o pecado e a hipocrisia no mundo, já que, pela condenação da carne, os mais inocentes prazeres dos sentidos tornaram-se pecado”, constituindo-se no “mais seguro sustentáculo do despotismo” [...]. (LOUREIRO, 2002, p. 31).

Ocorre que, em linhas gerais, o alcance da Felicidade – essa vertente sensível do Bem Soberano – encontra-se estritamente condicionado ao nível da obediência. Esta, forjada como efeito compulsório de uma máxima coercitiva, qualifica-se a partir de *acessos de*

contrição (MANN, [1922] 1988) que, não podendo ser de outra forma, escravizam a vontade de vida (GÓRKI, 1983):

A alegria vinha da consciência de sua resignação e de seus atos irreprocháveis [...]. O interesse por essa vida residia não apenas na subjugação cada vez maior de sua vontade, na resignação cada vez maior, mas também na obtenção de todas as virtudes [...]. (TOLSTÓI, 2015, p. 19).

Assim sendo, conforme podemos apropriadamente designar, Liev Tolstói, na medida em que cauciona a sua cosmologia, elege a moral, em sua face francamente utilitária, como a incidência que legisla sobre o desejo (CRUXÊN, 2004). Desta feita, a sua noção de dignidade humana ancora-se em um “[...] gênero espiritual-ditatorial [...]” (MANN, [1922] 1988, p. 87), de onde assoma, arrebatada, “[...] uma impressão totalmente mefistofélica [...]” (MANN, [1922] 1988, p. 97).

Ele desejava ser mais que um romancista, ainda que genial. Ele desejava ser mais do que um profeta ou vidente, embora isso pudesse ter sido um bom começo. Ele queria ser Deus [...]. Ele queria corrigir os erros de Deus por ter permitido que o mundo se tornasse imperfeito e pecaminoso. Ele, conde Tolstói [...] estava determinado a usurpar o emprego de Deus. [...] Era inadmissível que alguém pudesse derrotar Tolstói e sair impune. (BOOT, 2009 *apud* BARTLETT, 2013, p. 26).

Assim é que, dando continuidade às nossas reflexões, em meio às aspirações tolstoianas a uma vida incorpórea, vemos delinear-se uma intrínseca *tendência*. Esta, ao discriminar as paixões humanas como obstáculos empedernidos – “Busquem em si mesmos só uma coisa: a propagação do amor por meio da aniquilação de tudo isso, dos erros, dos pecados, das paixões que impedem a manifestação do amor [...]” (TOLSTÓI, [1908] 2011, p. 335) –, sustenta-se a partir daquilo que prefigura uma espécie de *negação de todas as coisas* (GÓRKI, 1983, p. 51) – “Se dependesse de mim, eu [...] não apreciaria coisa alguma na vida [...]” (TOLSTÓI, 1877 *apud* BARTLETT, 2013, p. 317). Desse modo, com o intuito de substancializar essa *inclinação*, vejamos o que diz um percuciente fragmento ficcional – vale dizer, tão bem engendrado que se torna, com efeito, a medida dessa realidade.

Observe o seguinte: se o objetivo da humanidade é o bem, a bondade, o amor, como se pretende; se o objetivo da humanidade é o que foi expresso nas profecias, que todos os homens hão de se unir pelo amor, que as lanças serão fundidas e transformadas em foices, e assim por diante, o que é que estorva o caminho para este objetivo? As paixões. A paixão mais forte e pior, a mais insistente, é o amor sexual, carnal, e por isso, se forem destruídas as paixões, inclusive a derradeira, a mais forte, o amor carnal, a profecia há de se cumprir, os homens hão de se unir, estará atingido o objetivo da humanidade [...]. Mas, enquanto a humanidade vive, tem diante de si o ideal, e naturalmente não é um ideal de coelhos ou de porcos, no

sentido de se multiplicar o mais possível, nem de macacos ou de parisienses, no sentido de aproveitar o mais refinadamente os prazeres da paixão sexual, mas *um ideal de bondade, alcançável pela abstenção e pela pureza*. (TOLSTÓI, 2010, p. 40, grifos nossos).

Desta feita, diante da veemência de tal estorvo, sentimo-nos impelidos a melhor desenvolver uma questão deveras importante. De maneira geral, conforme linhas acima já insinuado, trata-se da *santidade* e da sua relação ostensiva com o âmbito da *sexualidade* e do *despotismo*. Desse modo, vale dizer que, ao concebermos uma conjectura em que a privação sexual figura como *conditio sine qua non* para o alcance de uma ética fundamentada, essencialmente, na renegação do corpo em proveito do enobrecimento do espírito, antes de seguirmos em nossa explanação, não nos parece inconveniente sinalizar que não é fortuito o fato de Liev Tolstói, em virtude da profundidade de sua aflição moral e do radicalismo de sua cristandade, ter-se transformado, entre os homens de seu tempo, em um dos maiores despertadores de consciência. Em outras palavras, em um dos mais poderosos agentes do temor a Deus (MANN, [1922] 1988, p. 115).

No que diz respeito a esse aspecto, julgamos oportuno assinalar que é Jacques Lacan ([1960a] 2008) quem nos ensina que a *missão cristã*, como que financiada por uma *economia de austeridade e de abstinência*, é “[...] prosseguida em nível coletivo.” (LACAN, [1960a] 2008, p. 310). Justaposta, necessariamente, a uma figuração civilizatória de renúncia progressiva (FREUD, [1897a] 1996, p. 307), a operação de cristandade faz com que a imagem central do representante divino absorva, sobremaneira, todas as outras imagens do desejo humano (LACAN, [1960a] 2008, p. 310). Dito de outro modo, o que queremos enunciar é que as *obras de espiritualização*, ao passo que exigem a produção e, por conseguinte, o cumprimento de tratados, acabam por tornar-se os principais artifícios que, insuflados por um interesse humano prático, qual seja a moralidade (FREUD, [1928] 1996), legislam sobre as manifestações sexuais em favor da santidade. Esta, segundo Sigmund Freud ([1897a] 1996), baseia-se no fato de que os seres humanos, em benefício de uma comunidade maior, devem sacrificar uma parte de sua liberdade sexual e de sua inclinação às perversões (FREUD, [1897a] 1996, p. 307).

Nesse sentido, fundamentados em uma pretensão etérea que encontra *gozo na abnegação*, os santos emergem como os pregadores do aprimoramento humano. Este, ancorado na prerrogativa canônica de que “[...] o ser subsiste no sofrimento [...]” (LACAN, [1960a] 2008, p. 310), implica um estado de alteração com a sexualidade, de tal modo que os santos, não podendo ser de outra forma, passam a ser acertadamente reconhecidos como os administradores autocráticos do acesso ao desejo do homem (LACAN, [1960a] 2008, p. 310).

É aí efetivamente que reside a operação religiosa, sempre tão interessante a discernir para nós. O que é sacrificado de bem para o desejo – e vocês observarão que isso quer dizer a mesma coisa que o que é perdido de desejo para o bem –, essa libra de carne é justamente aquilo com que a religião desempenha seu ofício e que se aplica em recuperar. É o único traço comum a todas as religiões, isso se estende a toda a religião, a todo o sentido religioso. (LACAN, [1960a] 2008, p. 377).

A bem da verdade, é importante assinalar que, no contexto dessa imposição mística em que a catarse, variegada de bondade, opera no sentido trágico de purificação do desejo (LACAN, [1960a] 2008, p. 377), encontramos espaço para apontar que aqui figura, harmoniosamente acondicionada, a *libra de carne* que o Mercador de Veneza, em sua face fielmente metonímica, deve pagar, como tributo compulsório, ao sistema tolstoiano. Sobre essa assertiva, vale dizer que, desabridamente execrado por Liev Tolstói, William Shakespeare, ao posicionar-se como figura proeminente nesse fundo moralista, primitivo e hostil à formação (MANN, [1922] 1988, p. 65), apresenta-se como um elemento inconveniente que, como efeito de retaliação, imprime uma necessária renitência à sua natureza universal e afirmativa (MANN, [1922] 1988, p. 65).

Ocorre que, ao estatuir que, de modo inquebrantável, a função do teatro consiste no esclarecimento e na confirmação do grau superior da consciência religiosa – “[...] só pode escrever teatro alguém que possui algo extremamente importante para dizer às pessoas sobre a relação dos homens com Deus, com o mundo e com tudo o que é eterno e infinito.” (TOLSTÓI, [1906] 2011, p. 325) –, Liev Tolstói acredita que as obras shakespearianas – cuja tendência é, com efeito, a mais baixa e imoral (TOLSTÓI, [1906] 2011, p. 314) – apresentam-se como um elemento impertinente e desorganizador. Nesse contexto, vale dizer que, descomprometidas com o ensino do significado da vida (TOLSTÓI, [1906] 2011, p. 331), tais obras reduzem-se, por conseguinte, a objetos insignificantes de entretenimento e diversão.

Dessa maneira, sob a ótica tolstoiana, William Shakespeare emerge como um autor imoderado que, à proporção que desaprova a obrigatoriedade dos limites que conferem frugalidade às intempéries da natureza humana, viola as mais simples leis da moralidade (TOLSTÓI, [1906] 2011, p. 312). Assim sendo, acreditando que não há nenhuma proibição ou obrigação incondicionais (TOLSTÓI, [1906] 2011, p. 311-312), Shakespeare ratifica-se como aquele que induz a natureza do homem à tensão excessiva de suas forças (TOLSTÓI, [1906] 2011, p. 308), de tal modo que, não podendo ser de outra forma, acaba por expressar-se, despudoradamente, contra os preceitos da corrente cristã. Por essa razão, manifestando a sua completa discordância em relação a uma adoração universal (TOLSTÓI, [1906] 2011, p.

259), Liev Tolstói, no que diz respeito ao elemento shakespeariano, não se sente constrangido em, simplesmente, atestar:

[...] aquela fama inquestionável de escritor grande e genial que Shakespeare possui, que obriga escritores do nosso tempo a imitá-lo, leitores e espectadores, falseando sua compreensão estética e ética, a encontrar nele méritos inexistentes, é um grande mal, bem como qualquer mentira. (TOLSTÓI, [1906] 2011, p. 260).

Diante disso, com o intuito de avolumarmos essa questão, consideramos instrutivo apontar que, em linhas gerais, segundo Thomas Mann ([1922] 1988), o ódio de Liev Tolstói a William Shakespeare é fruto da inveja contida em um moralista inveterado, essa espécie de cominador irreparável de todas as afirmações humanas. Ademais, ainda sobre esse aspecto, tendo em vista a direção de nossos desenvolvimentos, julgamos igualmente válido acrescentar que, na esteira das fúrias e das incomplacências acumuladas por Liev Tolstói, figura seu ódio e temor à música – para ele, “[...] a taquigrafia dos sentimentos.” (TOLSTÓI, 1905 *apud* SCHNAIDERMAN, 2010, p. 111). Nesse sentido, ainda em consonância com as indicações de Thomas Mann ([1922] 1988), vale dizer que Tolstói “[...] odiava e temia a música pelas mesmas razões morais [...] pelas quais odiava e temia Shakespeare. Conta-se que, ao ouvir música, seu rosto ficava pálido e se torcia numa careta que parecia expressar o terror.” (MANN, [1922] 1988, p. 81).

Ora, leitor, ao alinharmos os assentamentos expostos às determinações da disciplina que nos orienta, que outra coisa vemos aqui, senão a recusa – forçosamente vinculada a um reconhecimento precedente – de um componente libidinoso? Ademais, intimamente associada a essa questão, não poderíamos deixar de mencionar uma sofisticada e clarividente fórmula freudiana: a negação, pertencente à pulsão de destruição (FREUD, [1925] 2014, p. 27), “[...] é um modo de tomar conhecimento do reprimido [...]” (FREUD, [1925] 2014, p. 21).

– Eles tocaram a *Sonata a Kreutzer*, de Beethoven. O senhor conhece o primeiro presto? Conhece?! – exclamou ele. – Uh! Como é terrível esta sonata! Precisamente essa parte. E a música em geral é uma coisa terrível. O que é ela? Não compreendo. O que é a música? O que ela faz? E por que ela faz aquilo que faz? Dizem que a música atua de maneira a elevar a alma: é absurdo, é mentira! Ela atua, e terrivelmente, digo-o por experiência própria, mas não de maneira a elevar a alma. Ela não eleva nem rebaixa a alma, ela a excita. Como dizer-lhe? A música obriga-me a esquecer de mim mesmo, da minha verdadeira condição, ela me transporta a uma outra, que não é a minha: sob o influxo da música, tenho a impressão de sentir o que, na realidade, não sinto, de compreender o que, a bem dizer, não compreendo, de poder o que, de fato, não posso. [...] E é por isso que, às vezes, a música atua de modo tão terrível, tão assustador. Na China, a música é um assunto de Estado. E assim deve ser. Pode-se acaso permitir que todo aquele que o queira hipnotize outra

peessoa, ou muitas outras, e depois faça com elas o que quiser? E sobretudo, que esse hipnotizador seja o primeiro homem que apareça, um imoral? (TOLSTÓI, 2010, p. 82-83, grifos do autor).

Assim é que, diante da veemência de tais considerações, julgamos imprescindível assinalar que, aqui, o que vemos delinear-se é um cenário deveras importante. Nessa direção, vale dizer que não nos parece inapropriado especificar que, em meio a um estado hipostasiado de *negativa*, a *supermoralidade* (FREUD, [1900] 1996, p. 278) emerge como um recurso catalisador de um *cerimonial* (FREUD, [1907b] 1996, p. 109). Este, francamente obsessivo, na medida em que não pode sustentar-se de outra forma, impõe a condenação peremptória da sexualidade.

Assim sendo, observamos que, revestida de repúdio, a negação – ao passo que é intensificada pela força dos interditos – implica uma contumaz defesa contra a ativação da pulsão constitucional (FREUD, [1907b] 1996, p. 116), de modo que, em meio ao arranjo da economia tolstoiana, vemos planificar-se uma importante direção: todos os desejos devem convergir para um só – “[...] o desejo de livrar-se de todos os sofrimentos e da sua fonte, o corpo.” (TOLSTÓI, 2013, p. 495). Nesse contexto, não é por outra razão que nos afigura inteligível o fato – costumeiramente patente – de que o *caráter obsessivo* encontra, na *morte*, uma barreira protetora contra as imprecações da libido. Ainda sobre esse aspecto, vale dizer que, em conformidade com as indicações de Darian Leader (2011), o obsessivo evita qualquer sinal de vida (LEADER, 2011, p. 182), de modo que se anima em esquivar-se de todas as possibilidades de aproximação da dimensão *viva e afirmativa* do desejo humano (LEADER, 2011, p. 182).

Desta feita, com o fito de materializar a referida associação, antes de nos conduzirmos a outros desenvolvimentos, vejamos o que, de modo claramente tempestivo, Liev Tolstói nos diz a respeito da condição de debilidade. Em carta ao seu filho Iliia, eis as palavras de Tolstói: “[A doença é] um estado que nos mantém longe de tentações e nos aproxima da morte, *é um estado muito útil*. Eu lhe aconselho a fazer o melhor uso possível disso. [...] Adeus, eu lhe desejo uma longa e produtiva doença.” (TOSTÓI, 1903 *apud* SHIRER, 1996, p. 277, grifos nossos).

Assim sendo, compelidos por um novo fôlego, julgamos importante observar que a pormenorização desse cenário, letalmente, obsessivo habilita-nos a assinalar que, para além da esfera do inteligível, algo se manifesta no campo da sensibilidade. Ocorre que o *desejo repudiado*, isto é, *negativizado pela incomplacência do interdito*, acaba por confirmar-se sob a condição, aparentemente, contraditória, de estar associado a uma matriz de impossibilidade.

Segundo Jacques Lacan ([1958] 1999), o segredo do profundo impasse existente na dialética obsessiva reside no fato de que o “[...] obsessivo resolve a questão do esvaecimento de seu desejo fazendo dele um desejo proibido.” (LACAN, [1958] 1999, p. 427).

Nesse contexto, consideramos significativo dizer que nos parece arrazoado constatar que, em linhas gerais, a manobra tolstoiana implica uma conjuntura superegógica que, filiada a uma economia obsessiva, apresenta o desejo coartado pela via intransigente da negação. Assim sendo, em meio a sua cosmologia, a esfera desejante assoma subjugada *àquilo que não pode* ou *àquilo que não deve ser*, ao mesmo tempo em que, marcada por *insistências*, insinua-se, *à flor da pele*⁷, como *aquilo que é: desacato e revelia*. Contudo, tal assertiva – imprescindível para as nossas argumentações – manter-se-á, aqui, como uma fenda que será melhor circunstanciada, ainda neste texto, em uma próxima ocasião.

Por ora, para que possamos proceder, consideramos oportuno assinalar que, no que diz respeito às exacerbações tolstoianas, recrudescidas, com efeito, pela agudeza obsessiva de suas *ideias fixas* (LACAN, [1958] 1999, p. 413), concordamos, mais uma vez, com a apreciação de Thomas Mann ([1922] 1988). Segundo o autor, a *negação tolstoiana* – autenticada, sobremaneira, como um *método* – reside em um processo – “[...] doloroso porque ético e ético porque doloroso [...]” (MANN, [1922] 1988, p. 75) – de *separação da natureza*. Dito de outro modo, o autor assinala que o empreendimento tolstoiano apresenta uma tonalidade ascético-moral, na medida em que, ao eleger a natureza como o seu elemento central, estabelece uma “[...] aspiração desesperadora de se separar dela rumo ao espírito [...]” (MANN, [1922] 1988, p. 80).

Nesse contexto, representado por termos psicanalíticos, é possível afirmar que tal processo subsiste como uma tentativa de *dessexualização* das investidas humanas. Contudo, ante a condição inquebrantável do elemento sexual, tal empreendimento, desamparado, desemboca em uma mentira (MANN, [1922] 1988, p. 70). Segundo Thomas Mann ([1922] 1988), o termo *natureza* remonta à aventura multifacetada de *ser* humano, de modo que natureza sem *corpo* torna-se rudeza, ao passo que espírito sem *corpo* transforma-se em desarraigamento e irrealidade. Em outras palavras, vale dizer: “Um encontro elevado entre o espírito e a natureza, juntos no seu caminho ansioso: este é o homem.” (MANN, [1922] 1988, p. 112).

Dessa forma, diante do patente embaraço tolstoiano, figura-nos instrutivo assinalar que Thomas Mann ([1922] 1988) não se viu impedido de atestar que, no que diz

⁷ *O que será? (À flor da pele)*, canção composta, em 1976, pelo músico Chico Buarque de Hollanda.

respeito à obra de *desnaturalização* de Liev Tolstói (MANN, [1922] 1988, p. 112), esse “[...] processo de autocristianização e autocanonização de uma humanidade e uma arte amadas pela natureza até à divindade era uma tentativa desajeitada de espiritualização [...]” (MANN, [1922] 1988, p. 70). Esta, não podendo ser de outra forma, em face do esteio que nos sustenta, levou-o a encalhar, lamentavelmente, em uma costa de absurdos (MANN, [1922] 1988, p. 79).

Ocorre que, para Thomas Mann ([1922] 1988), o *deísmo radical* de Liev Tolstói – atrapalhado pela selvageria de sua utopia e pela barbaridade de seu ódio à civilização – diverge, contundentemente, da *religiosidade místico-poderosa* de Fiódor Dostoiévski (MANN, [1922] 1988, p. 64). Este, sim, um verdadeiro filho do pensamento, da ideia e do espírito (MANN, [1922] 1988, p. 79).

Assim é que, atribuindo, a Liev Tolstói, uma espécie de veleidade (MANN, [1922] 1988, p. 79) que, como um soco (GÓRKI, 1983, p. 79), estruge sobre o outro e o faz sofrer, a opinião de Thomas Mann transporta-nos a uma associação, sobremaneira, curiosa. Acontece que o elemento identificado, em Liev Tolstói, por Thomas Mann, corresponde exatamente ao componente que, destacado, por Sigmund Freud, em Fiódor Dostoiévski, levou o psicanalista a considerar o último russo como um escritor violento de natureza patológica (FREUD, [1928] 1996, p. 200). Em outras palavras, “[...] ‘um neurótico perverso’ preocupado apenas em liberar suas tensões interiores à custa de maltratar o leitor.” (FREUD, 1926 *apud* DINES, 2014, p. 171).

De todo modo, no que diz respeito à concepção reservada ao elemento-dostoiévski, malgrado a divergência existente entre aqueles que, ao longo de toda a vida, pareceram ter estabelecido uma profunda e produtiva afinidade ideológica, consideramos importante dizer que, em meio à aparente desarmonia dessas concatenações significantes, emerge, para nós, um ponto sobressalente de simetria. Trata-se do fato de que, com efeito, seja em Liev Tolstói ou em Fiódor Dostoiévski, há aqui a pregnância de um elemento que Sigmund Freud ([1928] 1996) acertadamente designou como sendo *um traço russo característico*: variegada por um agudo moralismo, a aspiração apostólica dessas duas grandes personalidades acabou por tornar-se intrinsecamente comprometida com uma engrenagem neurótica. Esta, confinada a uma posição retrógrada, fez com que Liev Tolstói – sob a ótica de Thomas Mann ([1922] 1988) – e Fiódor Dostoiévski – segundo a perspectiva de Sigmund Freud ([1928] 1996) – obscurecessem a luminescência de suas batalhas morais. Isso por que, ao macularem a oportunidade de tornarem-se *mestres libertadores da humanidade*, uniram-se, demasiadamente, aos seus *carcereiros* (FREUD, [1928] 1996, p. 183).

Desse modo, ainda sobre esse aspecto, vale apontar que, no que diz respeito ao elemento-tolstói, figuram-nos notáveis as reminiscências deixadas pelo escritor – e testemunha – Máximo Górkki.

Mas o que sempre me repelia dele era esta obstinada, despótica aspiração de transformar a vida do Conde Lev Nicoláievitch Tolstói na “Vida santificada de nosso pai e bem feito, o muito ilustre Lev”. Vocês sabem que há muito tempo ele se preparava para “sofrer”, [...] mas ele queria sofrer não simplesmente, nem por um desejo natural de verificar a firmeza de sua vontade, mas com a evidente, e eu repito, a despótica intenção de reforçar o peso de sua doutrina, fazer a sua pregação irresistível, santificá-la aos olhos das pessoas com o sofrimento e obrigá-las a aceitá-lo, você compreende – obrigar! Porque ele sabe que aquela pregação não é muito convincente; no seu diário, você, com o tempo, lerá bons exemplos de ceticismo dirigido por ele para a sua própria doutrinação e personalidade. Ele sabe que “mártires e sofredores, salvo raras exceções, são tiranos e déspotas”, ele sabe tudo! E apesar disso diz: “Se eu sofresse por minhas idéias, elas produziram outra impressão”. Isto sempre me afastou dele, porque eu não posso deixar de sentir aí uma tentativa de violência sobre mim, um desejo de possuir minha consciência, cegá-la com o fulgor do sangue de justo, colocar, no meu pescoço, a canga de um dogma. (GÓRKKI, 1983, p. 49-50).

Nesse contexto, diante de tal conjuntura, julgamos imprescindível assinalar que, se fizemos uso de uma breve discussão acerca da *neurose obsessiva*, não foi para incorrerem no erro de, a respeito do autor de nossa eleição, imputar-lhe uma indicação diagnóstica. Vale dizer que estamos prevenidos de que, em termos, rigorosamente, psicanalíticos, tal suposição encontra-se necessariamente vinculada às determinações transferenciais do dispositivo analítico.

Dessa forma, se assim o fizemos, foi porque, em seu modo de convocação da palavra e acomodação do desejo, Liev Tolstói erige uma *literatura* que inspira, agudamente, uma *gramática obsessiva*. Ademais, vale dizer ainda que, em razão de suas características gerais, tal indicativo estrutural auxilia-nos a substancializar e a conferir maior consistência ao emprego que forjamos dos termos *fantasma de redenção* e *sintoma tolstoiano de retificação do mundo e de si mesmo*.

Dito isso, com o fito de encaminharmo-nos para as nossas derradeiras considerações, acreditamos ser possível afirmar que, no que diz respeito à autoria de Liev Tolstói, sua *cosmologia* – efeito de sentido que o compêndio de suas obras tem o poder de alavancar – faculta-nos a compreensão de seu tom fervorosamente doutrinário. Este, coadunado ao seu impulso pedagógico e ao seu vigor moralista, estabelece, com a esfera da *realização* do desejo, uma associação, sobremaneira, problemática.

[...] Ele acrescentou: ‘Nem todos são capazes de compreender essa palavra, mas só aqueles a quem é concedido. Com efeito, há eunucos que nasceram assim, do ventre

materno. E há eunucos que foram feitos eunucos pelos homens. E há eunucos que se fizeram eunucos por causa do Reino dos Céus. Quem tiver capacidade para compreender, compreenda!'. (MATEUS, 19: 11-12 *apud* TOLSTÓI, 2010, p. 7).

Assim é que, vinculada a um princípio de evitamento de todo excesso (LACAN, [1960a] 2008, p. 343), a cadência do desejo dá-se em um compasso constrangido. Nesse sentido, com o intuito de contemplarmos as concatenações que aventamos, consideramos importante acrescentar que, regido sob a insígnia tolstoiana, o desejo do homem assoma de forma mor(t)almente obscurecida, no mesmo contexto em que, alvo de uma sentença que vaticina o seu aniquilamento, padece, com efeito, as aflições de uma agonia. É o desejo do homem, leitor, “[...] longamente apalpado, anestesiado, adormecido pelos moralistas [...]” (LACAN, [1960a] 2008, p. 379).

Desta feita, no que tange ao nosso objetivo de perscrutar o estilo tolstoiano e a sua tendência, acreditamos ser possível assinalar que os elementos consagrados ao longo de nossas discussões oferecem-nos um material eficiente para que possamos concluir, enfim, aquilo a que nos propomos neste capítulo. Nesse sentido, fundamentando-nos nos argumentos apresentados, consideramos legítimo epilogar que, se a *tendência* tolstoiana é a *negação de todas as coisas*, o seu *estilo* – que tende a destruir o seu objeto (LACAN, [1958] 1999, p. 412) – é, de veras, *mortífero*:

Nunca nos cansamos de nos surpreender com ele, apesar de ser muito difícil vê-lo freqüentemente, e eu não poderia viver com ele na mesma casa, não digo já no mesmo quarto. É como num deserto onde o sol depois de ter tudo consumido, também se consome, ameaçando com uma noite escura e interminável. (GÓRKI, 1983, p. 48).

Por fim, tendo em mente que o nosso procedimento consiste em *uma leitura analítica de um texto literário*, consideramos apropriado ratificar que, se assim operamos, é porque concebemos que, diante da unidade ilusória do sentido (PIGLIA, 2006), é “[...] a palavra que dispõe do poder criador de transgredir o código e de deixar aparecerem significações inéditas.” (DIDIER-WEILL, 2014, p. 20). Ademais, vale dizer que, iluminados pelo brilho dos olhos de Liev Tolstói – “[...] os mais eloqüentes olhos que eu já vi.” (GÓRKI, 1983, p. 65) –, nos concentraremos nas reentrâncias daquilo que, em nós, ele fez fremir. Dito isso, pontuemos:

Daquele que comeu o livro e o que ele sustenta de mistério, pode-se com efeito se colocar a questão – ele é bom, é malvado? Essa questão parece agora sem importância. O importante aqui não é saber se [...] é bom ou mau originalmente, o importante é saber o que dará o livro quando tiver sido totalmente comido.

(LACAN, [1960a] 2008, p. 380).

Assim sendo, vale sinalizar: Não estamos à deriva, leitor! O livro é um objeto transacional, uma espécie de superfície sobre a qual se deslocam múltiplos sentidos (PIGLIA, 2006). Por essa razão, concluímos, diante do compensado estilístico de Liev Tolstói, acreditamos ser possível empreender uma interpretação de seu *arranjo de significantes* que nos possibilite, por sua vez, a assunção de uma nova *escritura* (BARTHES, 2005): “[...] o estilo implica uma ‘consistência’; a escritura, para retomar uma terminologia lacaniana, só conhece ‘insistências’.” (BARTHES, 2005, p. 13). “Ali, alguma coisa quer se realizar [...]” (LACAN, [1964] 2008, p. 32). É nessa direção que estamos seguindo.

5 LIEV TOLSTÓI: SENTENÇA E FANTASIA

“Difícilmente suporto qualquer ato escandaloso.”

(Liev Tolstói)

No campo da literatura associada aos estudos do inconsciente, dizemos que o estilo de um autor define-se pelo conjunto de significantes que conferem substância às suas obras e, em meio à abundância de tantos outros escritores, possibilitam uma marca de singularidade ao seu nome. Nesse contexto, vale a pena lembrar, também a partir da teoria psicanalítica, que os acordes da criação seguem o tom orquestrado pelos processos sublimatórios da pulsão. Estes, seguindo uma linha de suavização do recalque, dão-se em direção a um enobrecimento, capaz, por sua vez, de conferir, ao destino final, o selo de obra-prima.

Nesse sentido, com o intuito de enveredarmos por novos caminhos, em face do que fora, expressivamente, postulado por Sigmund Freud em seu *Rascunho N*, julgamos importante retomá-lo para que dele possamos destacar uma inestimável assertiva: “O mecanismo da poesia [criação literária] é o mesmo das fantasias histéricas.” (FREUD, [1897a] 1996, p. 306). Se assim procedemos, é porque, tendo em vista os propósitos que nos guiam no presente capítulo, consideramos imprescindível tratarmos, como ponto de partida, o que, anunciado por Freud desde a aurora da psicanálise, sustentou-se consistentemente ao longo de toda a sua teoria: o escritor criativo apresenta-nos suas peças – ainda que não saiba – como realizações de fantasias (FREUD, [1908a] 1996).

Ocorre que, utilizando “[...] uma língua carregada de sentidos que o domina e o submete mais frequentemente do que pensa.” (WILLEMART, 1993 *apud* SCOTTI, 2002, p. 340), o escritor define a sua arte a partir de um impulso, cuja nascente reside em alguma *experiência de insatisfação*. Sobre esse aspecto, vale dizer que Sigmund Freud ([1908a] 1996), partindo do estudo das fantasias, foi impelido a inclinar-se sobre o problema da escolha do material literário pelo escritor inventivo, de onde concebeu uma tese, sobremaneira, imponente: no âmbito do fantasiar, seja no que diz respeito à criação poética ou aos devaneios do homem comum, as “[...] forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória.” (FREUD, [1908a] 1996, p. 137). Daí ser aos infelizes que, com efeito, melhor adéqua-se o atributo de devanear.

Dito isso, podemos recapitular que, no que tange ao procedimento da arte de

criação imaginativa, assim como Freud postulou que a composição de *Werther* possibilitou a Goethe não apenas a criação de uma obra-prima, mas, ao mesmo tempo, a elaboração de uma fantasia apaziguadora – “Por meio dessa fantasia, protegeu-se das conseqüências de sua experiência.” (FREUD, [1897a] 1996, p. 306) –, a respeito de Flaubert, Scotti, similarmente, sugere: “Flaubert, que permaneceu fiel a um amor impossível da juventude e que, durante boa parte da vida, se isolou do contato social para dedicar-se à produção de sua obra, parece-nos ter feito de sua própria insatisfação, de sua própria falta, a razão de seu gênio.” (SCOTTI, 2002, p. 340).

Nesse sentido, sob a perspectiva freudiana, convém mencionar que, no âmbito da criação artística, os liames que encadeiam dissabor e genialidade emergem, significativamente, aventados. Nesse cenário, vemos, mais uma vez lançada, a ocasião favorável para o fortalecimento e para a confirmação do baluarte que acolhe, sob os mesmos parâmetros, a arte e a psicanálise.

Desta feita, em reverência ao deferimento que o artista confere ao que o psicanalista postula, vejamos o que, no que tange ao engenho do poeta, Rainer Maria Rilke – perito incontestável do ofício de criador – assevera: “Uma obra de arte é boa quando nasceu por necessidade.” (RILKE, [1903] 2013, p. 24). Ocorre que, adivinhando expressivamente o componente libidinal que se encontra assimilado à criação, o tirocínio rilkeano indica que, à força poética, vincula-se um grande estímulo sensual: “Com efeito, a experiência artística está tão incrivelmente perto da experiência sexual no sofrimento e no gozo, que os dois fenômenos não são senão formas diversas da mesma saudade e da mesma bem-aventurança.” (RILKE, [1903] 2013, p. 34). Nessa direção, convém complementar que, como maneira de viver (RILKE, [1908] 2013, p. 74), a criação inventiva deriva da criação carnal. Ambas compartilham a mesma essência, embora a primeira seja “[...] apenas uma repetição mais silenciosa, enlevada e eterna da volúpia do corpo.” (RILKE, [1903] 2013, p. 40).

Assim é que, no que se refere à arte, em outros termos, Freud ([1911] 2004) argumenta que se trata de um expediente peculiar, na medida em que possibilita a reconciliação de dois princípios, quais sejam: o de prazer e o de realidade. Nesse sentido, como uma espécie de insubordinação aos imperativos do princípio de realidade, o artista sofisticada a fantasia e aperfeiçoa o devaneio – reconhecidamente, alinhados ao princípio do prazer –, de modo a apartar-se da sustentação em objetos reais e a imprimir, ao rigor do mundo externo, uma espécie de maleabilidade. Tais subterfúgios, vale dizer, o habilitam a agir como um “sonhador em plena luz do dia” (FREUD, [1908a] 1996, p. 139), ao passo que este, por meio da criação artística, opera com o intuito de imprimir uma correção a uma realidade

indesejada. No que tange a isso, eis o que aponta Freud:

Originalmente o artista é uma pessoa que, por não conseguir se haver com a exigência de renúncia à satisfação pulsional de início requerida pela realidade, afastou-se da realidade e, no mundo da fantasia, deu livre curso a seus desejos eróticos e ambiciosos. No entanto, é capaz de encontrar o caminho de volta desse mundo da fantasia à realidade, graças a um talento especial para moldar suas fantasias em realidades de um novo tipo, aceitas pelas pessoas como imagens valiosas da realidade. De certa forma, ele realmente se torna o herói, o rei, o criador, o favorito que quis ser, sem ter de fazer o enorme desvio pela modificação real do mundo externo. Todavia, só pode consegui-lo porque outras pessoas, como ele, se sentem insatisfeitas com a renúncia real a que estão obrigadas, ou seja, porque essa insatisfação — resultante da substituição do princípio do prazer pelo princípio da realidade — é ela própria uma parte da realidade. (FREUD, [1911] 2004, p. 69).

Nesse contexto, na qualidade de ratificador das palavras freudianas, vejamos o que atesta o próprio poeta:

Quem vê tudo o que fiz diz que são cismas. / Não é trabalho o meu, diz quem não cria. / Não sabem que se vivo de poesia / É porque a vida eu vi por outros prismas. / Me cansam de dizer que são sofismas. / E que ao real, prefiro a fantasia. / Mas eles próprios criam a utopia / Do que pode o poeta e seus carismas. / Que se à imaginação que tudo pede / A poesia curva-se e concede / Também se curvará a realidade. / Porque através do Tempo os sonhadores / Estão pelo caminho Igual pastores / Levando pelas mãos a humanidade. (PINHEIRO, 1984, p. 92).

Posto isso, para que possamos avançar, vale dizer que somos conduzidos a reconhecer que, ao passo que a *censura* é a condição elementar para a produção de sonhos e fantasias (FREUD, [1950] 1996), a criação artística também se inscreve de modo adjacente a alguma *barreira de impossibilidade*, de onde sobeja um desejo, cujo destino é, ao ser integrado, encontrar realização na obra criativa (FREUD, [1908a] 1996, p. 141). Daí podermos igualmente salientar que a circunstância desse desejo encontra-se arraigada a uma relação que vincula *fantasia, criação e temporalidade*, na medida em que, embora seja uma poderosa experiência do presente, aquela que inspira a poesia, tal contingência não é uma mônada isolada na história do criador.

Para Sigmund Freud ([1908a] 1996), uma vez ventilada, a inspiração desvela seus liames e vínculos com alguma lembrança iluminada do passado. Assim sendo, é possível considerar que a fantasia flutua em meio à conjugação de três tempos. Estes, “[...] entrelaçados pelo fio do desejo que os une.” (FREUD, [1908a] 1996, p. 138), referem-se às instâncias do passado, do presente e do futuro. Dito de outro modo, segundo a tônica freudiana, a criação artística presume um procedimento em que “[...] o desejo utiliza uma ocasião do presente para construir, segundo moldes do passado, um quadro do futuro.”

(FREUD, [1908a] 1996, p. 139). Nessa direção, de profunda validade aos nossos interesses, o que vemos ganhar contornos bem delimitados é que, convocada a palavra, a fantasia ganha aspecto de *roteiro*.

A questão é que ela – a fantasia – manifesta-se de maneira característica, podendo ser encarada como aquilo que define o *estilo* do sujeito, sinônimo, aqui, de *tracejado* do autor. Sobre esse aspecto, não poderíamos deixar de mencionar que nos ajudam a cinzelar o nosso texto, as contribuições convenientemente elaboradas por Jacques Lacan. Ao valorizarmos as suas palavras, observamos que, nessas circunstâncias, a fantasia assoma como um conjugado imaginário, efeito contíguo a certo uso que se faz do significante (LACAN, [1958] 1999, p. 421).

A referência aqui se faz ao fato de que, partícipe da ordem imaginária, a fantasia articulada, sustentada por uma economia singular, organiza-se por meio de signos linguísticos que lhe conferem o formato de *um arranjo*, a imagem de *uma cena* e a fluidez de *um roteiro*. Nessa direção, enfatizamos o que, assertivo, recomenda Lacan: “Pois bem, toda vez que falamos de fantasia, não convém desconhecermos o aspecto de roteiro ou de história, que constitui uma de suas dimensões essenciais.” (LACAN, [1958] 1999, p. 421).

Ora, leitor, assim definida, de que modo a fantasia, argumento e sustentáculo do *arranjo textual*, poderia esquivar-se do efeito de, a nós, oferecer-se como aquilo que se dá a ler? Dito isso, cabe acrescentar que, a respeito desse torrão teórico, é Paul-Laurent Assoun (1996) quem, em sua proposição a *uma metapsicologia do ler*, nos apresenta valiosos fertilizantes. Para o autor, do ponto de vista do inconsciente, na medida em que “[...] o dispositivo da escrita se oferece à leitura.” (ASSOUN, 1996, p. 129), estabelece-se uma espécie de “[...] cruzamento fantasístico [...]” (ASSOUN, 1996, p. 132), onde a leitura da obra, que é realização de fantasia, inaugura um evento espetacular de alojamento das idiosincrasias e dos temperamentos do “[...] leitor-sonhador [...]” (ASSOUN, 1996, p. 137).

No que diz respeito a este termo, antes de prosseguirmos, vale dizer que, se assim o definiu Paul-Laurent Assoun (1996), não foi por preciosismo ou coisa que o valha. A bem da verdade, foi por sincera precisão, uma vez que, em termos metapsicológicos, a leitura – exercício matizado de devaneio – implica, como condição secreta, um encaminhamento regressivo. Daí constar, no inventário do autor (ASSOUN, 1996), a assertiva de que, à medida que o sujeito fecha-se à realidade para abrir-se à letra, não há dúvidas: efetivamente, o “[...] sonhador disfarça-se de leitor.” (ASSOUN, 1996, p. 136).

Acontece que, análoga ao adormecimento, a atividade de leitura exige do sujeito uma reorientação de seus investimentos. Estes, desligados do mundo externo, dirigem-se,

sobremaneira, ao signo verbal (ASSOUN, 1996, p. 131). Nesse contexto, qualificada como uma *prática onírica diurna* (ASSOUN, 1996, p. 131), a fruição do texto, não podendo ser de outra forma, “[...] faz eco à prática do sonho propriamente dito.” (ASSOUN, 1996, p. 131).

Contudo, de volta à questão da fantasia, torna-se instrutivo assinalar que, conforme temos, progressivamente, indicado, o segredo da participação na leitura, essa espécie de sonho diurno (ASSOUN, 1996, p. 131), reside no fato de que, organizada em torno do dispositivo textual, a imersão no alinhamento das palavras encontra-se enrodilhada à elaboração fantasística (ASSOUN, 1996, p. 130) de cada leitor. Nesse sentido, segundo uma economia própria que leva em consideração a lucidez seletiva do desejo (ASSOUN, 1996, p. 131), o – agora – “[...] fantasista-leitor [...]” (ASSOUN, 1996, p. 131) compila o arranjo textual de modo a favorecer a instituição de seu próprio teatro. Em outras palavras, no ato da leitura, o desejo perfura o texto, ao passo que este tende a reabsorvê-lo (ASSOUN, 1996, p. 137).

Assim é que, ainda em conformidade com Paul-Laurent Assoun (1996), o *texto escrito*, tributário da fantasia do autor, ao transfigurar-se em *texto lido*, sofre uma reatualização que não se dá de forma aleatória, posto encontrar-se convencionalmente condicionada à disposição econômica do estoque fantasístico do leitor. Diante disso, vale dizer que nos parece substancialmente arrazoada a assertiva de que o ato da leitura funda um *contrato particular*, uma espécie de *associação*, caracterizada, especialmente, pelo fato de que, por meio de seu registro escritural, o escritor recorda-se de *alguma coisa* que, reatualizada, cintila e faz reverberar, a partir do corpo do texto, *alguma coisa*, também, no corpo do leitor.

Para Assoun (1996), na medida em que o trabalho do inconsciente fabrica, para o uso de seus conflitos, um encadeamento de conjunções (ASSOUN, 1996, p. 137), o princípio da associação acima circunstanciada reside na conjugação de “[...] duas máquinas fantasísticas [...]” (ASSOUN, 1996, p. 132), de modo que:

Acompanhando a questão que o “fantasista-leitor” faz emergir, compreende-se sua cumplicidade com uma outra: aquela do que, no *lido*, funciona como estrutura de acolhimento da fantasia. Se, com efeito, a fantasia neurótica se aloja tão eletivamente no corpo da obra, é que alguma coisa a atrai para lá. Essa forma particular de “sonho acordado” que a obra lida lhe torna possível, que se destaca no ler, não encontraria seu princípio no fato alegado por Freud de que a própria “criação literária” se enraíza no *Phantasieren?* (ASSOUN, 1996, p. 131, grifos do autor).

Nessa direção, ainda sobre esse aspecto – designado por Paul-Laurent Assoun

(1996) como “[...] o tempo do encontro com um texto [...]” (p. 141) –, vale dizer que seríamos displicentes se, vinculado a ele, não mencionássemos o enlevo de “[...] uma satisfação miraculosa e inopinadamente inocentada [...]” (ASSOUN, 1996, p. 141). Trata-se, segundo o código freudiano (FREUD, [1908a] 1996), do fato de que é, ao escritor criativo, nos enlaces de seus devaneios, que cabe a excelsa capacidade de driblar a censura, mitigar o recalque e, por meio da sublimação, conferir um novo destino às suas urgências pulsionais. Segundo Jacques Lacan, a sublimação define-se como sendo a possibilidade de alcance de uma satisfação sem recalque (LACAN, [1960a] 2008, p. 344), de modo que o resultado, conforme temos apontado, pode ser a criação de um material sublime que, embora comovente, reverbera, inofensivo, no meio social.

Ocorre que, não obstante o fato de deixar a fantasia exposta (ASSOUN, 1996, p. 132), a operação de leitura transcorre sobre a obra produzida em meio a um punhado de *efeitos poéticos* (FREUD, [1908a] 1996, p. 142), cuja característica proeminente consiste em ocasionar um impacto que, embora desconcertante, é, ao mesmo tempo, paradoxalmente, apaziguador. Posto isso, vale dizer que, dulcificado o interdito, é, com efeito, que o escritor criativo consegue, em nós, revolver importantes emoções.

Para Freud ([1908a] 1996), o artífice criador, na medida em que se encontra apto a suavizar o caráter individual de seus devaneios, apresenta-nos suas peças juntamente à possibilidade genuína de fruição de um bocado puramente estético (FREUD, [1908a] 1996, p. 142). Assim sendo, vale mencionar: ainda que a técnica resida em seu mais profundo segredo, não há dúvidas de que, segundo as cordas afinadas pelo texto *Escritores criativos e devaneio* (FREUD, [1908a] 1996), a *ars poetica* consiste na superação do sentimento de repulsa, ligado, porventura, à alusão a desejos coibidos. Desse modo, quanto ao ganho que se espera da abertura de um livro, Freud ([1908a] 1996) aponta:

[...] a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma libertação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito seja devida à possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha. (p. 143).

Assim sendo, dados os efeitos da sublimação, vemos aqui arquitetadas as condições favoráveis à anunciação daquilo que, sabiamente, Paul-Laurent Assoun (1996) declara como sendo o gozo da obra (p. 132). Em outras palavras, trata-se daquilo que, sob efeito de trégua, permite, ao sujeito-leitor, a subtração da fantasia do autor em proveito da sua própria. Desse modo, ao abrigo da palavra e sob a “cláusula de irrealidade” (ASSOUN, 1996,

p. 141), o sujeito mantém a coisa à distância – “[...] *quando se lê, a coisa está lá.*” (ASSOUN, 1996, p. 141, grifos do autor) –, ao mesmo tempo em que frequenta, incólume, o recalcado.

Tal é o poder mais manifesto do texto, legitimar o raptos aos olhos do leitor. Logo, o texto é tal que oferece, como que à margem da relação habitual do sujeito com seus interditos, uma excitação que o põe ao abrigo da retaliação de seu Supereu, uma vez que aquilo que provém do texto lhe ordena, da mesma forma estrita, seguir adiante, apoiado apenas na fidelidade da letra cúmplice. (ASSOUN, 1996, p. 141).

Por essa razão, podemos ainda assinalar que o texto, à maneira de um quadro sedutor, atrai para si os investimentos libidinais do leitor, de modo que a satisfação sentida assoma como resultado de uma excitação, por sua vez, contígua às possibilidades de licenciamento de um desejo dos mais intrusivos. Assim é que, tal qual pintura, a cena literária “[...] oferece algo como pastagem para o olho [...]” (LACAN, [1964] 2008, p. 102), ao passo que “[...] convida aquele a quem o quadro é apresentado a depor ali seu olhar, como se depõem as armas.” (LACAN, [1964] 2008, p. 102). Segundo Jacques Lacan, adstrito à arte, aí se encontra aquele *efeito apolíneo* (LACAN, [1964] 2008, p. 102) que, pacificador, permite ao leitor, indene, a supressão de seus interditos.

Ocorre que, em linhas gerais, o que vemos assim delineado é algo que vai ao encontro de uma *experiência de satisfação*, cuja existência justificaria aquilo que Freud – tendo em mente “[...] o efeito auto-erótico determinado por uma leitura.” (ASSOUN, 1996, p. 140) – acertadamente iluminou como sendo “[...] o zelo da histérica pela *Novelle* [...]” (ASSOUN, 1996, p. 132, grifo do autor). A esse respeito, é preciso lembrar que a atividade de leitura, na medida em que, a partir de fragmentos verbais, permite a frequência do proibido, atua, decididamente, *excitando*.

Assim é que o neurótico a empreende, seguindo uma trilha que o conduz “[...] em direção àquilo que o atinge.” (ASSOUN, 1996, p. 141). Desse modo, excitado pelas passagens que evocam os seus conflitos, o sujeito, calçado na neurose, debruça-se “[...] sobre seu desejo como se fosse um texto, e sobre determinado texto como se nele lesse seu desejo.” (ASSOUN, 1996, p. 139). Dito de outro modo, vale ressaltar que, qualificado como “[...] um leitor particularmente sagaz.” (ASSOUN, 1996, p. 141), o sujeito neurótico entretém-se com o seu Outro mais íntimo (ASSOUN, 1996, p. 132), no mesmo compasso em que acalanta a esperança de, através da palavra, encontrar aquilo que revelaria o seu próprio segredo: “De maneira confusa eu procuro em alguns escritores um saber numa parte ignorada de mim mesma.” (MANNONI, 1990, p. 123).

Nessa direção, encaminhando-nos para o corte que marcará, como exórdio, essa

nossa primeira explanação, vale dizer, ainda em conformidade com Paul-Laurent Assoun (1996), que, quanto ao evento da leitura, não há dúvidas: “Existe aí uma verdadeira ‘pulsão’ que coloca o sujeito diante da letra de seu desejo e presentifica uma ausência que lhe é de interesse.” (ASSOUN, 1996, p. 139). Dessa forma, vemos suficientemente decantada a ocorrência em que, diante da letra plena de significados, o sujeito – que tem *fome de verdade* – mantém, através do texto, uma relação com o objeto do desejo (ASSOUN, 1996, p. 139). Para Assoun (1996), não se pode imaginar, vindo precisamente do neurótico, sintoma mais belo do que aquilo que leva o livro a operar em favor do inconsciente (p. 143). Nesse momento crítico variegado de fustigação, no que tange ao sujeito da leitura, vemos determinado que a pregnância do Livro, tal qual a experiência freudiana, atua, decididamente, *destacando-o*.

No silêncio de cinzas do meu Ser / Agita-se uma sombra de cipreste, / Sombra roubada ao livro que ando a ler, / A esse livro de mágoas que me deste. / Estranho livro aquele que escreveste, / Artista da saudade e do sofrer! / Estranho livro aquele em que puseste / Tudo o que sinto, sem poder dizer! / Leio-o, e folheio, assim, toda a minh'alma! / O livro que me deste é meu, e salma / As orações que choro e rio e canto!... / Poeta igual a mim, ai quem me dera / Dizer o que tu dizes!... / Quem soubera / Velar a minha Dor desse teu manto!... (ESPANCA, 2015, p. 37).

Posto isso, uma vez esmiuçada essa questão, para que possamos avançar, propomos um caminho que, na qualidade de ressalva, auxilia-nos a sustentar a congruência da construção de nosso raciocínio. Nesse contexto, tendo em mente a tônica de nossa temática, é imprescindível dizer que os nossos argumentos devem contemplar o fato de que, em termos de criação, uma vez ultrapassada a questão apolínea, encontramos-nos diante da necessidade de admitir que existem inúmeros outros elementos que determinam os domínios da ficção.

Mais uma vez inspirados pelas palavras freudianas, julgamos indispensável afirmar que o ramo da estética não apresenta apenas um espinho. Para além da teoria da beleza, devemos compreendê-lo como aquilo que comporta a variabilidade das *qualidades do sentir* (FREUD [1919b] 1996, p. 237), de modo que, no campo da literatura imaginativa, defrontamo-nos não só com aquilo que foi expresso como tranquilizador, mas, de forma ainda mais arguta, com aquilo que igualmente provoca *sensações estranhas* (FREUD [1919b] 1996, p. 264).

Nessa direção, no encalço de Sigmund Freud ([1919b] 1996), reconhecemos que o escritor imaginativo, sem levar em consideração o que nos soa ou não familiar, dispõe da liberdade de escolher o seu mundo de representação, de sorte que, ao seu parceiro, ou seja, ao público, reserva-se a incumbência de, resiliente, concordar com as suas regras (FREUD

[1919b] 1996, p. 266). Assim é que, enovelado na leitura de uma obra de ficção, do leitor, é possível extrair “[...] uma grande variedade de efeitos a partir do mesmo material.” (FREUD [1919b] 1996, p. 268). Segundo Freud, “[...] o ficcionista tem um poder *peculiarmente* diretivo sobre nós; por meio do estado de espírito em que nos pode colocar, ele consegue guiar a corrente das nossas emoções, represá-la numa direção e fazê-la fluir em outra [...]” (FREUD [1919b] 1996, p. 268, grifo do autor). É que, tendo em mente a nossa explanação precedente, o artista, ao realizar-se em sua obra, não apenas articula a sua fantasia em um roteiro, como, igualmente, “[...] ele próprio se coloca em cena.” (LACAN, [1958] 1999, p. 421). Daí, leitor, ser, pela alça da fantasia e pela vereda da recepção, que gostaríamos de nos lançar de volta a Liev Tolstói.

Para tanto, alinhado ao pensamento freudiano (FREUD [1919b] 1996), observemos que Paul-Laurent Assoun sugere que um texto pode ter, como atributo particular, a aplicabilidade de ser não outra coisa, senão um *pretexto* potencialmente desencadeador de algum distúrbio subjetivo (ASSOUN, 1996, p. 135). Sobre esse aspecto, sabemos ser preciso esclarecer que se trata do fato de que, em termos de recepção ou de sensibilidade estética, o texto pode conter algo que desperta, no leitor, um sentimento de repulsa. Há ali alguma informação ou alguma sugestão que lhe é, sobremaneira, penosa (ASSOUN, 1996, p. 135).

Dito isso, podemos compreender que, no que tange à idiosincrasia do texto tolstoiano, o circuito pulsional que o determina diz de uma sofisticada manobra em que, não obstante ser embevecida pelo ato sublimatório – que financia a criação –, sua obra evoca, contundentemente, um outro destino. Assim sendo, circunstanciado como objeto de uma leitura assaz particular, o texto de Liev Tolstói inclui a sublimação como desvio da trivialidade e o recalque como *impetus* diretivo da criação.

Desse modo, a partir das leituras que empreendemos em torno de sua cosmologia, para os fins que sustentam a realização deste trabalho, propomos a concepção de que o ordenamento metapsicológico da pena de Tolstói reside no fato de que, de forma, surpreendentemente, original, o recalque atua como eixo principal de sua organização significante. Assim, ao fazer de sua obra um expressivo protótipo do texto moralista, o papel dinâmico de tal destino acaba por substanciar uma fórmula que, transformada em princípio estrutural da narrativa, articula-se e complexifica-se em uma *tese* de veras fatalista: *Não se deve ceder ao desejo* (informação verbal)⁸.

Assim é que, descortinada essa questão, se – com o fito de substanciar nossos

⁸ Contribuição dada pela Professora Karla Patrícia Holanda Martins, em fevereiro de 2016, por ocasião da Disciplina Seminário de Pesquisa.

argumentos acerca da façanha inventiva de Liev Tolstói – ponderarmos que a verve apolínea da arte consiste na suavização do recalque e na mitigação da censura, observaremos, sem titubear, que o interdito tolstoiano, no âmbito da criação artística, opera como *unheimlich* – aquilo que Freud, francamente inspirado por Schelling, define como sendo tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas que acabou por vir à luz (FREUD, [1919b] 1996, p. 243). Desta feita, vale ainda afirmar que, em termos de recepção, não nos parece impertinente pontuar que o distúrbio subjetivo (ASSOUN, 1996, p. 135) atinente ao evento tolstoiano diz respeito a uma dietética recalcitrante, cujo efeito mais impetuoso consiste em, coarctado o fluxo da pulsão, fazer claudicar, constrangido, o sujeito em meio a seus ímpetos fantasísticos.

Ocorre que, por *estranho*, compreendemos ser um elemento, cuja sugestão é acompanhada pela emergência de um afeto perturbador, mais próximo, com efeito, do desconforto do que da fruição. Nesse contexto, vale destacar – e daí provém a originalidade da elaboração freudiana – que tal elemento não se refere a algo desconhecido do sujeito, mas a algo que, uma vez experimentado, em razão do seu caráter proibitivo, foi afastado do conhecimento (FREUD, [1919b] 1996, p. 244).

Em outros termos, ainda segundo o argumento freudiano, podemos afirmar que, uma vez que foi escamoteado pelo processo repressivo, o estranho não é nada novo ou alheio, porém, algo que, deveras familiar, encontra-se, há muito tempo, na mente, estabelecido (FREUD, [1919b] 1996, p. 258). Por essa razão, no que tange ao seu acento de angústia, o inquietante assim se manifesta por ser algo reprimido que, tal qual assombro, simplesmente, retorna (FREUD, [1919b] 1996, p. 258).

Assim é que, sobre esse aspecto, consideramos instrutivo acrescentar que Georges Bataille (2015), por meio da profundidade de seu pensamento e da acuidade de seu dispositivo, auxilia-nos a ventilar esse imbróglio. Ao unir, em um só cântico, a Literatura e o Mal (BATAILLE, 2015), o autor aconchega-se à discussão freudiana e, a ela, acrescenta o fato de que os elementos sinistros que o desvio das artes traz de volta não deixam de ser, com efeito, signos da morte (BATAILLE, 2015, p. 66). Nessa direção, aponta o autor:

O constante retorno de elementos repudiados – em oposição aos quais se dirigem os movimentos da vida – é dado nas condições normais, mas de maneira insuficiente. Ao menos, não basta que as sombras da morte renasçam *contra nossa vontade*: devemos ainda evocá-las *voluntariamente* – de um jeito que corresponda com exatidão a nossas necessidades (falo das sombras, não da própria morte). Para isso nos servem as artes, cujo efeito, nas salas de espetáculos, é o de nos levar ao mais alto grau de angústia. As artes – ao menos algumas delas – evocam incessantemente diante de nós essas desordens, esses dilaceramentos e essas degradações que toda a nossa atividade tem por fim evitar. (BATAILLE, 2015, p. 65-66, grifos do autor).

Desta feita, especificados esses pormenores, por meio do subsídio de Sigmund Freud ([1919b] 1996), sentimo-nos autorizados a avaliar que tal concepção ajuda-nos a compreender o *efeito de constrangimento* que, no caso de Liev Tolstói, sua pena faz emergir. Isso porque, na medida em que evoca o recalque e faz da censura a marca distintiva de suas obras, o autor, deliberadamente, convoca os carrascos que, no contexto de uma *novelle*, poderiam permanecer, favoravelmente, dormentes. Ademais, vale igualmente assinalar que, ao ordenar as palavras e alinhar, em uma mesma esteira, a Literatura e a Lei, a arte tolstoiana erige-se sobre o traço inconfundível do cerceamento, exatamente aquilo que, em larga medida, assoma como o estranho que torna significativamente penoso o seu texto.

Assim é que, perturbada a latência do interdito em favor de seu desnudamento e uso ostensivo, o modo de trabalho tolstoiano, ao envolver uma patente convocação do recalque, estabelece um roteiro, cuja estrutura e consistência encontram-se intimamente acorrentadas ao uso que ele faz do significante. Semblante da montagem de sua fantasia, o texto de Liev Tolstói adquire um aspecto radical, através do qual é possível determinar uma série específica de *índices discriminatórios* – justamente os atributos que, por sua vez, conferem, ao autor, a originalidade que talha o seu nome no catálogo dos grandes escritores.

Desta feita, a título de esclarecimento, no que diz respeito a tais índices, vale dizer que a feição do discurso tolstoiano, isto é, o aspecto de seu arranjo textual, é francamente tributária da presença de *agentes coercitivos* que acabam por conferir, à sua literatura, uma conotação de severidade. Nesse sentido, sobrecarregado de interditos, o cálcamo de Tolstói consubstancia uma escrita superegóica, de modo que as palavras se organizam em torno de um foco narrativo diretivo e, certamente, fechado (TITAN JÚNIOR, 2015, p. 71).

Sobre esse aspecto, é importante assinalar que, se o escritor criativo exerce, sobre a corrente de nossas emoções, uma influência potencialmente decisiva (FREUD [1919b] 1996, p. 268), é porque detém, no campo do manejo literário, a capacidade de dirigir o nosso olhar (ROSENFELD, [1964] 2014, p. 35). Para Anatol Rosenfeld ([1964] 2014), tal empreitada realiza-se a partir da estilização de um contexto imaginário, onde, forjado um padrão firme e consistente dos fios dispersos e esfarrapados da realidade, vemos indicada, através do modo de funcionamento de determinadas situações, aparências, intimidades e comportamentos (ROSENFELD, [1964] 2014, p. 35), a concepção que, sobremaneira, norteia o romance.

Assim é que, para que possamos ilustrar aquilo que nos autorizamos a mencionar sobre a composição narrativa de Liev Tolstói e sua ótica particularmente cerrada, consideramos válido adiantar um fragmento de uma discussão que será, brevemente,

apresentada. Nesse sentido, ao dedicarmos a nossa atenção às linhas de sustentação do enredo de *Anna Kariênina*, observaremos, sem grandes dificuldades, que, em razão de seu anseio didático, a narrativa tolstoiana adquire um aspecto, sobremaneira, vigoroso. Em outras palavras, o que queremos afirmar é que, em face de sua verve pedagógica e de sua aspiração à probidade, o autor concentra a sua narrativa no delineamento sugestivo de um amor especialmente penoso (TOLSTÓI, 2013, p. 652). Por essa razão, conduz-nos à temática de um amor sombrio (TOLSTÓI, 2013, p. 652), cuja consistência encontra-se profundamente vinculada à criação de dois personagens. Estes, subordinados às intenções do romancista, são projetados por um conjunto de orações que os delimita de maneira bastante expressiva, conforme veremos, como dois objetos de uma mesma condenação.

Contudo, nesse contexto, vale destacar que tal perspectiva recai, notadamente, sobre Anna Kariênina, a personagem estruturada para assumir o protagonismo de um enredo que a apresenta sob a sensibilidade de uma mulher que, corrompida por uma falha moral (CARPEAUX, [1985 ou 1990], p. 8), tem seu drama sitiado como um ponto de ordália. Trata-se, segundo o foco aguerrido de Liev Tolstói, da trajetória de uma heroína de constituição indomável que, em razão do caráter transgressor de sua conduta, é verbalizada sob a lógica de uma criminosa – “Jamais provaria a liberdade do amor e havia de continuar para sempre como uma criminosa [...]” (TOLSTÓI, 2013, p. 294). Por essa razão, figura-nos deveras contundente o fato de que, em sua obra disciplinar, o autor nos apresente esse ser francamente intencional como aquele que consubstancia o sofrimento de quem, em suas palavras, é levado a provar “[...] o mesmo sentimento de um homem exposto ao público num pelourinho.” (TOLSTÓI, 2013, p. 537).

Daí parecer-nos instrutivo assinalar – inspirados pela discussão que Marco Antonio Coutinho Jorge (2014) empreende acerca da escrita de Clarice Lispector – que, diametralmente oposta à ótica clariceana – materna e inefável –, a resposta tolstoiana ao *impetus* da criação faz-se de modo austero, fálico, masculino e consonantal. Nesse sentido, vale dizer que, se Clarice Lispector escreve como quem grita (JORGE, 2014, p. 73), conferindo contorno vogal às experiências corporais informes e pré-edípicas, ou seja, àquelas que, aquém do regime das palavras, constituem-se como não languageiras, acéfalas e não verbais (JORGE, 2014, p. 73); Liev Tolstói escreve como quem ordena, de modo que a palavra – a referência fálica que atua como cajado legislador – o habilita a ocupar, com desenvoltura e gravidade, a “[...] posição de árbitro das potências de vida e de morte [...]” (LACAN, [1964] 2008, p. 156).

Por esse motivo, ao levarmos em consideração que, “[...] em seus romances, é

possível encontrar uma percepção de obrigação moral.” (PARINE, 2011, p. 12), podemos observar, sem grandes dificuldades, que a prolixidade de Liev Tolstói aproxima-se de uma manifestação exemplar da formalidade legalista do discurso paterno, bem como do da obediência. Nesse sentido, evocando uma posição divina, o encaminhamento metapsicológico de seu texto – prescritivo e letal – sustenta-o como um apóstolo incumbido de, com efeito, sancionar as boas e as más condutas.

Assim é que, retomando aquilo que comensuramos designar *sintoma tolstoiano de retificação do mundo e de si mesmo*, sentimo-nos aptos a avançar e, com base na discussão que empreendemos e nos elementos que circunstanciamos, decidimos acercarmo-nos mais sensivelmente de *Anna Kariênina*, “o mais sério” romance e “o mais romance” dos romances de Liev Tolstói – talvez, quem sabe, até da própria literatura russa (CARPEAUX, [1985 ou 1990], p. 10). Se assim o fazemos, é porque, tendo em vista a vibração de nosso trabalho, consideramos que esse é um texto que, escrito entre os anos de 1873 e 1877 (FIGUEIREDO, 2013, p. 7), comporta, no que tange ao prospecto do autor, o seu ímpeto de expressar, de forma candente, suas convicções sociais, políticas e, sem dúvida, morais (FIGUEIREDO, 2013, p. 10). Daí *Anna Kariênina*, para os fins que nos sustentam, poder ser arrazoadamente considerado um material que condensa, de modo significativo, a fundamentação da ótica tolstoiana, embora, conforme temos assinalado com demasiada insistência, ao longo de toda a sua cosmologia, possam sem encontradas inferências semelhantes.

Desta feita, vale dizer que, no que diz respeito ao enredo de *Anna Kariênina*, Otto Maria Carpeaux ([1985 ou 1990]) oferece-nos uma chave de leitura que nos inspira e nos convoca a acrescentar algumas outras palavras. Nesse sentido, subvencionados por sua interpretação (CARPEAUX, [1985 ou 1990]), podemos dizer que *Anna Kariênina* consiste em um romance moderno que, em meio ao projeto literário de Liev Tolstói, destaca-se como uma composição que evidencia, de forma precisa e vantajosa, a potência narrativa e a particularidade artística do autor de nossa eleição. Ocorre que, malgrado o seu porte apoteótico e o seu alto valor estético, no que tange a *Anna Kariênina*, devemos ter em mente que, segundo Carpeaux ([1985 ou 1990]), “[...] Tolstoi não quis que seu romance fosse uma obra de arte. Quis [...] construir um relógio que indicasse a hora certa, isto é, o certo comportamento moral dos homens e mulheres.” (CARPEAUX, [1985 ou 1990], p. 7).

Nesse contexto, constituindo um elemento profícuo à tangibilidade de nossa investigação, a obra mencionada, alavancada pela empreitada de Tolstói, consubstancia-se a partir de uma narrativa que retrata a história de Anna Kariênina, a esposa infiel de um burocrata russo, e sua relação com o elegante, sedutor e leviano Conde Vrónski, um jovem

militar, descrito por Liev Tolstói, não sem um acento de reprovação e ironia, como “[...] um dos mais perfeitos exemplares da juventude dourada de Petersburgo.” (TOLSTÓI, 2013, p. 53). De resto, somos forçados a dizer: *terrivelmente* rico, bonito e muito bem relacionado (TOLSTÓI, 2013, p. 53), é o gentil e promissor ajudante de campo, o mesmo que, desconhecedor da vida em família – “Sua mãe, na mocidade, fora uma fulgurante mulher mundana, que tivera, durante sua vida conjugal, e sobretudo depois, muitos casos de amor, sabidos por toda a sociedade.” (TOLSTÓI, 2013, p. 69) – e imponderado motejador da esfera do casamento – “[...] na condição de marido, conforme a opinião generalizada no mundo dos solteiros em que vivia, Vrónski só conseguia enxergar algo alheio, hostil e, acima de tudo, ridículo.” (TOLSTÓI, 2013, p. 69-70) –, será aquele mesmo que, ao tornar-se amante de Anna Kariênina, a conduzirá à degradação e à desgraça. (PIGLIA, 2006).

Assim é que, sobre tal aspecto, qual seja, *o adultério enredado em tragédia*, devemos dizer que, em uma primeira instância, o romance tolstoiano acomoda-se, convenientemente, ao âmbito dos textos produzidos por escritores realistas, aqueles que, instigados por um desejo de transformação do corpo social, engajam-se na criação de obras literárias de teor revolucionário e conduta incendiária e controversa (MOISÉS, 2001). Nessa direção, vale dizer que, por acreditarem que os males da sociedade encontram-se atrelados aos ordenamentos das instituições burguesas, os escritores realistas defendem a concepção de que o ofício de literato deve manter-se comprometido com a constituição de um retrato fiel da classe dominante, de modo que, por meio dessa estratégia de dramatização estética, sejam desnudadas a hipocrisia e as impropriedades que, com efeito, sustentam e financiam as prerrogativas dos beneficiados (MOISÉS, 2001). Assim, tornados utensílios de combate, os romances realistas substanciam a luta pela modificação das estruturas sociais, ao passo que, no que tange à classe burguesa, intentam determinar-lhe a queda (MOISÉS, 2001).

Desse modo, tendo em vista o desmoronamento de tais instâncias, elege-se, com foro privilegiado, a temática do casamento, essa matriz primordial da sociedade burguesa, que, uma vez destrinchada, revela sem suavidade – tal qual uma dinamite bem localizada – as deturpações e as mazelas que corroem toda a sociedade. Nesta oportunidade, vale dizer que é sobre isso que, com a propriedade que lhe cabe, nos fala o especialista Massaud Moisés (2001):

Escolhido o casamento, célula-máter da sociedade burguesa, a análise deveria centrar-se na demonstração de que a degenerescência lavrava em todo o organismo social. Daí o constante intuito de evidenciar que a debilidade da família, base da pirâmide social burguesa, reside na falsa educação de seus membros, voltados – graças a uma concepção materialista da realidade, em que o dinheiro é a mola

principal –, para os prazeres envilecedores. A despreocupação que a riqueza faculta gera um vácuo preenchido pela elegância taful de homens e mulheres, e pelos vícios mundanos, não raro descambando no tédio e na monotonia suicida. Destituídos de ideal, vivem o dia-a-dia norteados apenas pelo instinto de conservação. As personagens femininas encarnam mulheres educadas como bonecas de luxo, a gastar horas vazias e inúteis na leitura de narrativas sensuais que lhes excitam ainda mais a futilidade e as chama para um viver artificial que lhes acena com a fuga da sem-razão de tudo. Em tal clima deliquescente, propiciado pelo dinheiro fácil, não poucas vezes ganho por meios ilícitos ou duvidosos, é natural que a mulher sucumba ao primeiro conquistador habilidoso e galante, gerado pelo mesmo sistema burguês. O adultério torna-se fatalidade, ou, antes, determinação de forças alheias à vontade, assim reduzida a zero: vergada ao peso da herança, ao influxo diluidor do meio e ao conluio das circunstâncias, a burguesa oca não tem como resistir ao assédio erótico. *Derrubadas as barreiras da conveniência ou das aparências, atira-se à realização dos sentidos, e com ela arrasta o casamento e, por tabela, o próprio sistema burguês.* (MOISÉS, 2001, p. 23-24, grifos nossos).

Assim é que, com base no longo e elucidativo trecho acima, observamos que, para os realistas, é indubitavelmente legítimo torpedear o casamento, uma vez que trazer à luz as suas falhas significa tripudiar as instituições que o sustentam e nele encontram-se, mutuamente, apoiadas: “[...] a Burguesia, como sistema de vida, a Monarquia, como sistema de governo, e a Igreja, como sistema ideológico.” (MOISÉS, 2001, p. 24). Em outras palavras, vale ainda sancionar que, com os fins de reforma social, o realismo porta-se ante a temática do casamento com a intenção de arrancar-lhe a máscara hipócrita, isso porque, “[...] se o alvo da crítica é a classe burguesa, nada mais incisivo que a demonstração de que a família, como unidade básica da coesão social, passava por uma grave crise.” (JACOTO, 2015, p. 13). Portanto, determinado a subverter um mundo amesquinhado pelo dinheiro e ludibriado pelas aparências (JACOTO, 2015, p. 13), o romance realista não focaliza o casamento sob a perspectiva romântica e idealizada de felicidade, mas age com o propósito piromaníaco de destroná-lo de um lugar de bem-aventurança pacóvia, para escancarar toda a sua degenerescência através do opulento câncer do adultério (MOISÉS, 2001).

Por essa razão, leitor, mediante o que foi exposto, compreendemos, sem grandes dificuldades, que, se o enredo romântico encerra-se com o advento do casamento, é com ele que o realista, com efeito, começa. Sobre esse aspecto, vale dizer que é o próprio Tolstói quem revigora a causa, ao passo que, através das veredas de sua própria pena, adere, resoluto e acrimonioso, à desdenhosa renúncia à novela romântica: “V. Lazúrski cita em suas *Memórias* (Moscou, 1911, p. 7) as palavras de Tolstói de que ‘aqueles que terminam romances com um casamento, como se isto fosse tão bom que até não se precisaria escrever mais nada, dizem, na realidade, os maiores disparates’.” (EICHENBAUM, [1920] 1983, p. 89, grifo do autor).

Desta feita, para que possamos progredir, julgamos indispensável assinalar que, se em uma primeira aproximação, o romance tolstoiano filia-se harmoniosamente à melodia realista, só o faz em uma primeira instância; isso porque, escamoteada essa afirmação, sabemos que incorreríamos no erro de negligenciar uma questão assaz importante: no caso de Liev Tolstói, devemos estar terminantemente prevenidos de que a sua insígnia moralista confere, ao seu enredo, um diapasão, sobremaneira, particular. Ocorre que, não obstante o fato de, no tempo e no espaço, estar afinado ao *espírito da época*, isto é, ao *zeitgeist* que define o ideário realista – a denúncia e a afronta às veleidades de um mundo projetado para a conservação de determinados privilégios⁹ –, o enredo tolstoiano, *sob a ação de seus inibidores*, debruça-se sobre a temática do casamento, de modo a mantê-la intimamente coligada àquilo que, na esteira da moralidade e nos limites do cristianismo, evidencia e legitima o seu valor institucional e prescritivo. Para Rosamund Bartlett (2013), no que tange a *Anna Kariênina*, é certo que a sua composição inclui uma análise minuciosa do casamento como uma instituição privilegiada para a sustentação de valores morais, familiares e, nesses termos, conservadores (BARTLETT, 2013, p. 279).

Assim é que, sob o regime de uma *moral sexual civilizada* (FREUD, [1908b] 1996, p. 169) – empedernida pela “[...] interdição do pensamento religioso [...]” (FREUD, [1908b] 1996, p. 182-183) –, o casamento notabiliza-se, na narrativa tolstoiana, como um autêntico artifício moderno de ordenamento libidinal; exatamente aquele que, ao circunstanciar a manifestação de toda atividade sexual, a proíbe fora dos limites do matrimônio considerado *legítimo* (FREUD, [1908b] 1996, p. 178). Dito de outro modo, podemos assinalar que, em Liev Tolstói, o casamento figura como aquilo que Georges Bataille (2014) denominou *a moldura da sexualidade lícita* (BATAILLE, 2014, p. 133), de tal sorte que, em seu enredo, o efeito dessa perspectiva consiste no fato de que o adultério deixa

⁹ É através da construção do personagem Liévin – “[...] um de seus personagens mais autobiográficos.” (BARTLETT, 2013, p. 75) – que Tolstói, levando em consideração as idiossincrasias da sociedade russa, imortaliza as suas invectivas contra a classe burguesa, bem como o seu desprezo por seus costumes e por suas instituições. Assim é que Konstantin Liévin, um aristocrata compungido pelos privilégios que o dinheiro lhe facultava, delinea a sua trajetória e encena o seu drama a duras penas. Sensível às condições precárias que envolviam a esfera do campesinato – “[...] sempre se dera conta da injustiça da sua fartura, em comparação com a pobreza do povo [...]” (TOLSTÓI, 2013, p. 102) –, é evidente o quanto o personagem, tal qual um nobre arrependido, incorpora as elucubrações que o próprio Tolstói encetou a respeito dos caminhos que poderiam conduzir a Rússia à tão solicitada reforma social: “Basta caminhar com tenacidade rumo ao meu objetivo que conseguirei o que desejo”, pensava Liévin, “e há uma razão para trabalhar e para enfrentar as dificuldades. Esse projeto não diz respeito só a mim, individualmente, trata-se da questão do bem comum. Toda a agricultura e, mais ainda, a situação de todo o povo devem ser completamente transformadas. Em lugar da pobreza, a riqueza e a abundância gerais; em lugar da hostilidade, a concórdia e a união dos interesses. Numa palavra, uma revolução sem sangue, mas a maior de todas as revoluções, a princípio, na pequena esfera do nosso distrito, e depois, na nossa província, na Rússia, no mundo inteiro. Pois uma ideia justa não pode deixar de ser frutífera. Sim, esse objetivo é algo por que vale a pena trabalhar.” (TOLSTÓI, 2013, p. 341-342).

de ser apenas um *meio* simbólico de malsinação das torpezas e da fragilidade de uma moral burguesa (JANOTO, 2015, p. 13), para ser, sobretudo, o próprio *fim*. Aqui, vale dizer: com toda a plêiade de significados que esse termo possa comportar.

Nesse sentido, no que diz respeito ao romance *Anna Kariênina*, considerado um dos pontos máximos atingidos pelo *romance psicológico* do século XIX (SCHNAIDERMAN, 1983), devemos ter em mente que, não obstante o fato de ser composto em meio a uma tessitura de preocupação social, o que o arremata como uma obra *autenticamente* tolstoiana é que, ao alavancar a *tese* do autor, torna-se uma expressão decisiva e irrefutável da condenação moral do adultério (SCHNAIDERMAN, 1983). Nessa direção, fundamentado na circunstância de que “O ato da carne não consumarás – a não ser no casamento” (BATAILLE, 2013, p. 133), assistimos ao evento através do qual, pela voz de um marido, o *civilizado*, o *lícito* e o *sagrado* confundem-se para entoar uma significativa advertência: “Nossas vidas estão unidas, e não por pessoas, mas sim por Deus. Só um *crime* pode romper essa união e um *crime* desse tipo trará sobre você um pesado castigo.” (TOLSTÓI, 2013, p. 155, grifos nossos).

Desta feita, depurada a fórmula e descortinada a cena tolstoiana, para que possamos substancializar a nossa argumentação, consideramos imprescindível valorizar aquilo que, ao tangenciar a elaboração do romance, define a sua soberba *arquitetura* (FIGUEIREDO, 2013, p. 10). Nesse sentido, vale dizer que Liev Tolstói – para quem “Todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira.” (TOLSTÓI, 2013, p. 17) – edifica a sua arte novelística de um modo tão especialmente original que, mesmo ponderada pelo observador mais distraído, ela resulta em um organismo vivo, construído, fundamental e evidentemente, sob uma arcada que sustenta, por sua vez, pares e paralelismos: “[...] a cidade e o campo; as ‘duas capitais’ da Rússia (Moscou e São Petersburgo); a alta sociedade e a vida dos mujiques; o intelectual e o homem prático, e assim por diante.” (FIGUEIREDO, 2013, p. 10).

Contudo, ao levarmos em consideração os desdobramentos da obra, assim como os fios que nos orientam, torna-nos indispensável reconhecer que, em meio a essa série de contrastes, destaca-se, com larga e indiscutível vantagem, um díptico, sobremaneira, especial. Em franca consonância com os termos tolstoianos, trata-se de uma estratégia narrativa que anuncia um conflito dramático em *linhas de referência*. Em outras palavras, o que queremos dizer é que, no texto de Liev Tolstói, vemos ostensivamente edificada uma composição orgânica que sinaliza, por seu turno, um propósito categórico e particular, qual seja a contraposição entre o *casamento* do moralmente reformado Konstantin Dmítritch Liévin com

a virtuosa, gentil e preciosa (TOLSTÓI, 2013, p. 693) Iekatierina Aleksándrovna – Kitty – e a *relação irregular* (TOLSTÓI, 2013, p. 625) – sustentada como uma impostura – entre a escandalosa Anna Kariênina e o já pormenorizado Conde Vrónski.

Assim é que, ao concedermos mais uma parcela de atenção a esse aspecto deliberada e patentemente construído, torna-nos ainda mais evidente que o esquema tolstoiano funda uma *coesão interna* (FIGUEIREDO, 2013, p. 10); exatamente aquela que, responsável pela vitalidade do romance, mantém um *contraste* que serve ao mesmo tempo de *complementação*. Ou seja, ainda que reforce, vale lembrar, “[...] a forte oposição de Tolstói aos procedimentos da narrativa romântica.” (FIGUEIREDO, 2013, p. 10), em *Anna Kariênina*, dada a afinção do romancista, a temática do amor é estruturada sobre uma pedra angular que, mesmo despida de idealismos, contrapõe, de forma expressiva, *les petites misères de la vie humaine* (TOLSTÓI, 2013, p. 760), circunscritas ao âmbito do casal legítimo, às terríveis hecatombes que se avizinham em razão do adultério – “[...] não vejo, no futuro, nenhuma possibilidade de paz, nem para mim, nem para a senhora.” (TOLSTÓI, 2013, p. 148). Por essa razão, vale acrescentar que, não por acaso, as circunstâncias que delimitam essa ossatura tornam-nos desembaraçadamente compreensível que, nos primeiros rascunhos de *Anna Kariênina*, tenham sido aventados os sugestivos e significativos títulos *Dois casamentos* ou *Dois casais*: conforme sabemos, o adúltero e o legítimo (FIGUEIREDO, 2013, p. 10).

Diante disso, para que possamos dar continuidade aos nossos procedimentos, acreditamos ser importante mencionar que, ao levarmos em consideração que uma “[...] obra novelística é um organismo, composto de órgãos e partes que só funcionam em conjunto [...]” (CARPEAUX, [1985 ou 1990], p. 7), culminamos, com efeito, na assertiva de que as *linhas de força* do romance em questão conduzem-nos a ter em mente que, no que tange à cúpula formada pelos pares *Kitty e Liévin* e *Anna e Vrónski*, ao longo de toda a narrativa tolstoiana, a situação de um permanece irremediavelmente referida à situação do outro (FIGUEIREDO, 2013, p. 10). Assim, alavancando uma *moldura oracular*, cabalmente determinada pela inscrição de sua epígrafe¹⁰, Liev Tolstói, ainda que longe de limitar-se à contemplação de uma imagem prosaica e basilar de felicidade conjugal, umedece a sua pena para delinear uma narrativa que contrapõe, sem simulacros, “[...] a desgraça do casal adúltero à sobrevida do casal legítimo [...]” (FIGUEIREDO, 2013, p. 12).

¹⁰Conforme mencionamos, a epígrafe de *Anna Kariênina* foi retirada do quinto livro bíblico, o Livro de Deuterônomo, XXXII, 35, e funciona, com seu valor de anátema, como chave de entrada para a leitura do romance: “De mim virá a vingança, e também a recompensa” (TOLSTÓI, 2013, p. 13).

Assim sendo, decantada essa questão, é com uma clara perspectiva que passamos a estar familiarizados com o fato de que o edifício do romance, ao ser projetado segundo um significativo regime de alternância entre um núcleo e outro, alinha-se rigorosamente ao *díptico originário*, ou seja, àquele que, extraído do texto bíblico, perfila, sob a mesma abóbada, a vingança e a recompensa. Por essa razão, leitor, nas páginas de *Anna Kariênina*, é patente o fato de que vemos pungentemente anunciado um severo julgamento. Hostil à manifestação da individualidade desejanter, assim como à sofreguidão da pletora sexual¹¹, Liev Tolstói – um inveterado simpatizante dos protocolos da tradição familiar – revalida a legitimidade da esfera do casamento, ao mesmo tempo em que declara, com a veemência que lhe é peculiar, a sua concepção acerca de uma relação que, indiferente à importância da opinião pública e do decoro social (TOLSTÓI, 2013, p. 152), seja por imprudência ou por leviandade (TOLSTÓI, 2013, p. 154), reivindica, obstinada e impenitente, a subsistência de uma vida que escandaliza toda a sociedade (TOLSTÓI, 2013, p. 304).

Desse modo, isto é, fora dos limites estabelecidos pelas *leis da comunidade*, o efeito de tal esquema não pode ser outro, senão a montagem de um episódio abundantemente tempestuoso e incriminador. Em Liev Tolstói, é textual e vigoroso isto que, em seguida, leremos: “A maioria das pessoas mais vividas e de posição social mais elevada estavam descontentes com esse escândalo social que se armava.” (TOLSTÓI, 2013, p. 180).

Contudo, ainda sobre esse aspecto assaz desafiador, para que possamos prosseguir – prevenidos, com efeito, de algum franzir de cenho que, indesejado, possa surgir no leitor –, consideramos imprescindível resguardar que a envergadura do autor, juntamente à sua inspiração realista, impede-nos de reduzir a sua posição a um moralismo simplista e rudimentar que desconsidera, de modo pueril, a hipocrisia reinante nos costumes da aristocracia – sua atitude com relação à aristocracia era categoricamente crítica (BARTLETT, 2013, p. 285-286). Nesse sentido, em Liev Tolstói, é igualmente literal que, no que tange às vicissitudes do *palanque social* e às suas adjacências à economia da *cena doméstica*, é incontestável que, em se tratando de adultério, são abundantes os casos dissimulados que,

¹¹O que podemos ver corroborado a partir do diálogo apresentado entre o *bon vivant* Stiepan Arcáditch, o incorrigível irmão de Anna Kariênina, e o frugal Konstantin Dmítritch Liévin, vale dizer, o inconcusso exemplar da consagrada redução cristã-mujique dos heróis de Liev Tolstói (MANN [1922] 1988, p. 108):

– [...] Suponha que você é casado, ama sua esposa, mas se apaixonou por outra mulher...
 – Desculpe, mas positivamente não compreendo como poderia... do mesmo jeito que não compreendo como eu poderia, agora, depois de ter comido até fartar, passar diante de uma confeitaria e roubar um brioche. (TOLSTÓI, 2013, p. 54).

uma vez patenteados, depõem contra o suspeito e apenas costumeiramente aparente *status quo*.

Assim é que, com o intuito de alinhar essas balizas, no contexto de nossas argumentações, julgamos válida mais uma ponderação, qual seja: não obstante o fato de vermos reconhecido que o *júri popular* é composto por pessoas que, em confronto direto com Anna Kariênina, “[...] são cem mil vezes piores do que ela [...]” (TOLSTÓI, 2013, p. 715), na medida em que a personagem não fez nada além daquilo que “[...] todas fazem e escondem [...]” (TOLSTÓI, 2013, p. 715), ainda assim, em razão dos elementos que nos possibilitam a construção de sua cosmologia e a interpretação de seu estilo, não podemos deixar de assinalar que, em Liev Tolstói, este traço é irredutível: a relação adúltera é suficiente para estruturar um conflito dramático que não se dá de outra forma, senão sustentado por duas esferas elementares, a do bem e a do mal (CARPEAUX, [1985 ou 1990], p. 9). Assim sendo, em face da contundência desses aspectos, vale ainda acrescentar que, em termos *fielmente* tolstoianos, o relacionamento adúltero assoma como aquele que mina o estatuto do matrimônio, implode as arestas da sexualidade assentida e lança chamas sobre a inestimável figura do marido, aquele “[...] homem público, indispensável à Rússia [...]” (TOLSTÓI, 2013, p. 283), que, ao estrear a partir do utilitarismo de um *árbitro moral* – “– Anna, devo adverti-la – disse ele.” (TOLSTÓI, 2013, p. 153) –, acaba por desempenhar uma *performance* que corporifica os apreciáveis sentimentos de condescendência e resignação de um *santo* – “[...] um alegre sentimento de amor e de perdão dirigido aos inimigos enchia sua alma.” (TOLSTÓI, 2013, p. 408-409):

– [...] Quero oferecer a outra face, quero dar a camisa a quem me toma o casaco, e suplico a Deus que apenas não me tire a felicidade do perdão! – Havia lágrimas em seus olhos e seu olhar radiante e sereno surpreendeu Vrónski. – Esta é a minha posição. O senhor pode me espezinhar na lama, escarnecer de mim diante do mundo, não vou abandoná-la e não direi ao senhor nenhuma palavra de recriminação [...]. (TOLSTÓI, 2013, p. 410).

Desta feita, figura-nos imprescindível dizer que, mediante os elementos especificados acerca do gênio verbal de Liev Tolstói, o que vemos erigido é, com efeito, um mecanismo engenhoso e propositado. Ao deliberar a *serenidade espiritual* como o subsídio apaziguador dos constrangimentos que Aleksiei Aleksándrovitch – o marido – vê-se obrigado a passar em razão da “[...] lama que a esposa respingara sobre ele, com a sua perdição [...]” (TOLSTÓI, 2013, p. 281), tal subterfúgio funciona não apenas como um meio de amparo à convalescença do personagem – “[...] em sua humilhação, era tão indispensável contar com

aquela elevação [...]” (TOLSTÓI, 2013, p. 503), graças à qual, desprezado por todos, ele não apenas poderia desprezar os outros, como, igualmente, “[...] esquecer aquilo que não queria lembrar.” (TOLSTÓI, 2013, p. 512) –, mas, sobretudo, como uma maneira de intumescimento da gravidade do adultério em seu mais profundo vilipêndio.

Assim é que, pela força de seu empenho, a *pena* de Liev Tolstói estabelece, com efeito, uma indefectível assimetria. De um lado, vemos o marido abandonado, aquele mesmo que, matizado de escrúpulos religiosos (TOLSTÓI, 2013, p. 368), pela passividade de sua aceitação, prossegue no seu caminho de uma vida ativa, honrada e útil (TOLSTÓI, 2013, p. 281), ao mesmo tempo em que, alçado à categoria de santo (TOLSTÓI, 2013, p. 409), aguarda o destino dos bem-aventurados – “[...] é a mais sublime elevação para um cristão: quem se humilha há de ser engrandecido.” (TOLSTÓI, 2013, p. 502). De outro lado, todavia, há o casal adúltero, o lado ignóbil da narrativa, aquele que, por estar subjugado à *penalidade* tolstoiana, acaba por não encontrar nenhum arrimo.

Em outras palavras, o que queremos expressar é que tais aspectos nos habilitam a perceber deveras recrudescido *o sentido do mal*, isto é, aquele núcleo narrativo que, insolente ao estatuto da *polis* – “Amo você e, para mim, tudo é indiferente [...]” (TOLSTÓI, 2013, p. 532) –, vê-se constringido pela tendência restritiva do autor. Ocorre que a conjugação tolstoiana anuncia que “[...] há certas leis de decoro que não podemos transgredir impunemente.” (TOLSTÓI, 2013, p. 154). Por essa razão, Anna e Vrónski não são retratados como dois *amantes românticos* (CARPEAUX, [1985 ou 1990], p. 9), no sentido daqueles que, ao servirem de arauto às contingências do desejo, frente às convenções que o casamento determina, denunciam, *heroicamente*, a infabilidade de uma instituição impossível. São, no entanto, retratados como dois *pecadores culpados* (CARPEAUX, [1985 ou 1990], p. 9), os mesmos que, encançados no mais audacioso patamar do erotismo – “[...] havia algo de alegre, ardente e excitante.” (TOLSTÓI, 2013, p. 112) –, encenam a tragédia que, fiel ao estilo tolstoiano, acompanha a relação que existe entre os sexos.

Chamou à memória todas as suas lembranças de Moscou. Tudo era bom, agradável. Lembrou-se do baile, lembrou-se de Vrónski e do seu rosto enamorado e submisso, lembrou-se de todas as suas atitudes com ele: nada havia de vergonhoso. No entanto, justamente nesse ponto de suas lembranças, o sentimento de vergonha se redobrava, como se uma voz interior, no exato momento em que ela se recordava de Vrónski, lhe dissesse: “Caloroso, muito caloroso, ardente”. (TOLSTÓI, 2013, p. 109).

Assim sendo, tendo em vista o ponto em que estamos em nossa contemplação, vale dizer que, a partir do que foi exposto, vemos manifestar-se um aspecto sobremaneira

capcioso, qual seja o caráter sensual da escrita de Tolstói. Para Thomas Mann, trata-se de um *traço naturalista* (MANN, [1922] 1988, p. 82), aquele que, responsável por impor, à narrativa, a volúpia de um tom pesado e instintual, é igualmente tributário daquilo que expressa o animalismo de Liev Tolstói: “[...] o seu gênio em tornar visível o homem corporal [...]” (MANN, [1922] 1988, p. 83).

O talento sensual de Tolstói, falando pessoalmente, deveria ter sido o de um animal nobre, equipado com perfeição pela natureza e muito sensível – fortalecido, sublimado pelo que reflete no homem. [...] Sobretudo bem penetrante era o seu sentido do olfato. Este olfato contribuiu em grande parte para a enorme sensualidade da sua obra [...]. (MANN, [1922] 1988, p. 114).

Assim é que, ainda no enalço das palavras do autor (MANN, [1922] 1988), torna-nos instrutivo observar que, se comparados ao casal de enamorados Eduard e Charlotte – os personagens que, unidos por *afinidades eletivas*, testemunham a improbidade das formas instituídas de cerceamento e subordinação do desejo –, Vrónski e Anna são delineados, em toda a profusão de sua corporalidade – “[...] com um sorriso, pôs à mostra *os dentes fortes*.” (TOLSTÓI, 2013, p. 428, grifos nossos) –, como um garanhão bonito e forte¹² e uma nobre égua sedutora¹³ (MANN, [1922] 1988 p. 83). Daí parecer-nos naturalmente concebível a circunstância que fez com que a crítica russa – um tanto patética, vale dizer – considerasse a *epopeia carnal* de Liev Tolstói como um episódio largamente indecente (MANN, [1922] 1988 p. 83) – “Ela evitava os amigos circunspectos e procurava a alta sociedade. Aí, encontrava Vrónski e nesses encontros experimentava um prazer provocante.” (TOLSTÓI, 2013, p. 136).

Nesse sentido, mais uma vez inspirados por essa reflexão, vale dizer que, dada a leitura que estamos empreendendo acerca do modo de criação tolstoiano, sentimos-nos autorizados a acrescentar alguns outros elementos. Para nós, é indispensável assinalar que, no que diz respeito ao texto de Tolstói, tendo em vista o tom abrasador de sua escrita, é veemente a circunstância que faz com que a linha de força que torna legível a obscenidade de algumas cenas (MANN, [1922] 1988 p. 83) – ao conferir *substância literária* à *pregnância pulsional* –

¹²“Já experimentara antes, muitas vezes, a consciência prazerosa do próprio corpo, mas nunca amara tanto a si mesmo, ao seu corpo, como agora. Tinha prazer em sentir aquela ligeira dor na perna forte, tinha prazer com a sensação muscular do movimento do peito ao respirar. Mesmo o dia claro e frio de agosto [...] parecia a Vrónski estimulante, revigorante, e refrescava seu rosto e seu pescoço, ainda afogueados pela ducha. O cheiro de brilhantina dos seus bigodes lhe parecia especialmente agradável naquele ar fresco. Tudo o que via pela janela da carruagem, tudo naquele ar frio e limpo, na luz pálida do pôr do sol, era tão fresco, alegre e forte como ele mesmo [...]” (TOLSTÓI, 2013, p. 313).

¹³“Kariênina retirou-se no passo ligeiro que, com surpreendente agilidade, conduzia o seu corpo bastante fornido.” (TOLSTÓI, 2013, p. 75).

seja da mesma natureza que aquela que inflama uma sensualidade deveras particular. Por ser de índole tolstoiana, trata-se de uma erótica que se encontra irremediavelmente confinada à convocação daqueles carrascos, isto é, daqueles *agentes coercitivos*, que, conforme mencionamos, operam o recalque no mesmo compasso em que, à esfera da sexualidade, imputam uma verve, sobretudo, condenatória. Esta, nós já sabemos, refere-se àquela inspiração, que, incomplacente, destina o desejo aos patamares do pecado e da contravenção.

Ademais, ainda a esse respeito, vale igualmente afirmar que, por essa medida, o julgamento do autor assoma como aquele que associa a *ligação carnal* à violência de uma *relação criminosa* (TOLSTÓI, 2013, p. 194). Assim é que, destituída de legitimidade religiosa, bem como de aprovação social – “Sentia todo o tormento da situação, dele e de Anna, tão expostos aos olhos de toda a sociedade [...]” (TOLSTÓI, 2013, p. 189) –, a *relação sexual*, marginalizada pela via do *adultério*, é protagonizada de modo contundentemente adjacente à esfera do *assassinato*.

Sobre esse aspecto, torna-nos oportuno mencionar que, segundo Georges Bataille (2014), aqui, um de nossos importantes catalisadores teóricos, é preciso ter em mente que, pela via da materialidade corporal, o domínio do erotismo é, essencialmente, o domínio da violência, isto é, o domínio da violação (BATAILLE, 2014, p. 40). Em outras palavras, vale dizer que, mediado pelo *desnudamento*, o *erotismo dos corpos* (BATAILLE, 2014, p. 39) solidifica-se em direção à destruição da integridade do ser, de modo que, incendiado pela obscenidade, acaba por familiarizar-se com um estado polissêmico de profunda *dissolução* (BATAILLE, 2014, p. 41). Por esse motivo, em um primeiro entendimento, figura-nos deveras compreensível o fato de que a volúpia deflagra a intimidade do homem no mesmo movimento em que expõe, sob um halo de morte, a descontinuidade que, incontestante, o compele a deparar-se com o ponto em que lhe falta o coração (BATAILLE, 2014, p. 41).

Daí ser igualmente concebível que a conjunção sexual, ao convocar a nudez dos corpos como a ação decisiva (BATAILLE, 2014, p. 41) – e metafórica – para a revelação do ser, aproxima, ao mesmo tempo, a esfera da sexualidade do universo lancinante do despedaçamento e da imolação (BATAILLE, 2014, p. 41) – “Na base do erotismo, temos a experiência de um estouro, de uma violência no momento da explosão.” (BATAILLE, 2014, p. 117). Dessa forma, sob a vibração de uma convulsão e a intensidade de um arrebatamento, o jogo sexual suplanta a vontade ponderada e utilitária da carne (BATAILLE, 2014, p. 116), de tal modo que, alinhado à incontinência e ao excesso, o ato sexual é exibido segundo a “[...] a ação daquele que despe sua vítima, que ele deseja e quer penetrar.” (BATAILLE, 2014, p. 114). Nesse contexto,

O amante não desagrega menos a mulher amada do que o sacrificador que sangra o homem ou o animal imolado. A mulher, nas mãos daquele que a assalta, é desposuída de seu ser. Perde, com seu pudor, essa firme barreira que, separando-a de outrem, a tornava impenetrável [...]. (BATAILLE, 2014, p. 114).

Assim sendo, tendo em mente a tônica metonímica que assimila o *dissoluto* – lascívia e desintegração – ao *êxtase* do *ilimitado* – “Toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado [...]” (BATAILLE, 2014, p. 41) –, se nos asseguramos, mais uma vez, na argumentação de Bataille – “Que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros? Uma violação que confina com a morte? Que confina com o assassinato?” (BATAILLE, 2014, p. 41) –, é para que, a partir dela, possamos seguir com a trama de Tolstói.

Antes, contudo, sentimo-nos convocados a esclarecer que o uso das lentes de Bataille (2014) justifica-se por terem sido elas, na qualidade de *moldura conceitual*, aquelas que melhor nos apontaram o lugar onde se agita, da maneira mais vibrante, o sentido de uma questão, qual seja a da *principal cena tolstoiana*, aquela em que o autor não apenas evoca como francamente localiza a materialidade do *ato sexual*. Trata-se, assim, de uma *cena nuclear*, onde a *ligação carnal* assoma simbolicamente diferenciada por sua associação com o *assassinato*, a *violência*, o *arrebatamento* e, ultrapassados os limites do interdito, com a *vergonha*, a *soberania* e a *transgressão*.

Aquilo que, durante quase um ano inteiro, constituíra para Vrónski o único e exclusivo desejo de sua vida e tomara o lugar de todos os seus desejos anteriores; aquilo que era, para Anna, *um sonho de felicidade* impossível, *assustador* e, por isso mesmo, ainda mais *fascinante* – esse desejo foi satisfeito. Pálido, com o maxilar inferior trêmulo, Vrónski estava de pé junto a ela e implorava que se acalmasse, sem saber ele mesmo por que ou como. – Anna! Anna! – dizia, com voz trêmula. – Anna, pelo amor de Deus!... Porém, quanto mais alto falava, mais ela baixava a cabeça, antes altiva, alegre, e agora envergonhada, e Anna recurvava-se inteira e descaía do divã, onde estava sentada, na direção do soalho, aos pés de Vrónski; e teria tombado no tapete se ele não a segurasse. – Meu Deus! Perdoe-me! – disse ela, soluçando e apertando as mãos de Vrónski contra o peito. Sentia-se tão *criminosa* e *culpada* que só lhe restava humilhar-se e pedir perdão: agora, não tinha mais ninguém na vida senão a ele, por isso lhe dirigia sua súplica de perdão. Olhando para Vrónski, Anna sentia fisicamente sua humilhação e não conseguia mais falar. Ele sentia o que deve sentir um *assassino* quando vê o corpo do qual tomou a vida. Esse corpo, cuja vida ele tomara, era o amor dos dois, a primeira fase do seu amor. [...] Porém, por maior que seja o horror do assassino diante do corpo do *assassinado*, é preciso cortá-lo em pedaços, esconder esse corpo, é preciso tirar proveito daquilo que o assassino ganhou por meio do *assassinato*. E, com *arrebatamento*, como que com *paixão*, o assassino se atira contra esse corpo e o arrasta e o retalha; assim também ele cobria de beijos o rosto e os ombros de Anna. Ela segurava a mão de Vrónski e não se mexia. Sim, estes beijos – eis o que foi comprado ao preço desta vergonha. Sim, e esta mão apenas, que será sempre minha – a mão do meu *cúmplice*. Anna levantou aquela mão e a beijou. Vrónski ajoelhou-se e quis olhar para o rosto dela; mas Anna ocultou-o e nada disse. Enfim, como que num esforço contra si mesma, ela se pôs de pé e empurrou-o para trás. O rosto de Anna continuava *bonito* como antes, mas por

isso mesmo ainda mais *desgraçado*. (TOLSTÓI, 2013, p. 157, grifos nossos).

Ocorre que, se, por um momento, ousarmos purificar a cena do moralismo acentuado do autor e – para nos aproximarmos de uma expressão de Lacan – decidirmos “[...] quebrar os seixos na estrada do texto [...]” (LACAN, [1960a] 2008, p. 335) que condiciona o nosso caminho, poderemos certamente encontrar alguma coisa que não seja apenas uma lição de moral. Para Lacan, no que tange ao “[...] método implacável de comentário dos significantes [...]” (LACAN, [1960a] 2008, p. 299), é preciso ter em mente a seguinte ressalva: “É por não se querer apreender de perto os textos, mas por ficar na ordem daquilo que nos parece admissível, [...] que perdemos, a todo momento, a ocasião de designar, nas veredas que seguimos, os limites e os pontos de ultrapassamento.” (LACAN, [1960a] 2008, p. 298).

Por essa razão, ao anunciarmos a tese do erotismo (BATAILLE, 2014) como uma bússola capaz de nos orientar em meio às inflexões que transcendem a cena tolstoiana, acreditamos ser possível observar que, financiada pela volúpia e associada à degradação, a conjunção erótica ganha ares de sacrifício, esse subterfúgio que atua como uma diástole do indivíduo, no mesmo compasso em que, à morte, confere o jorro da vida e, à vida, o peso, a vertigem e a abertura da morte (BATAILLE, 2014, p. 115). Para Georges Bataille, juntamente ao movimento de expansão, existe um substrato em que a vida mistura-se à morte (BATAILLE, 2014, p. 115), de tal modo que, matizada de suplício, a *relação sexual* aproxima-se do *assassinato* na mesma medida em que inspira *exaltação*. Isto é, a flama incandescente que, pela ousadia dos temerários, reivindica a derrocada dos constrangimentos e a convocação aventureira do ilimitado.

Nesse sentido, tendo a maldição radicada à sua glória, vale dizer que o enlace do adultério, ainda que depreciado por Tolstói, também anuncia o fascínio e o paradoxo que, ao agirem pelo arrebatamento dos seres, os fazem flamar pela zona da tragédia como dois parceiros preponderantes – errantes convertidos a um amor que, não podendo ser outro, é, sobretudo, excepcional: “Nosso amor, se fosse possível ficar mais forte, ganharia mais força ainda, por haver nele algo terrível [...]” (TOLSTÓI, 2013, p. 428). Ocorre que, se a infração à lei do interdito suscita um canto em deferência ao encaminhamento à morte, a *beleza* dos personagens de Liev Tolstói figura como o efeito da *soberania* associada à ação daqueles que, dispostos à transgressão, elevam-se acima das leis que garantem a manutenção da própria vida (BATAILLE, 2015, p. 176).

Assim é que, estabelecido o desterro dos limites, vale acrescentar que, para alcançarmos o ponto de vista a partir do qual queremos abordá-lo, consideramos válido retomar o invólucro teórico que circunstancia o termo *dissolução*. Se assim procedemos, é para afirmar que, no que diz respeito ao tipo de erotismo que, à revelia do autor, conflagra a cena tolstoiana, é preciso ter em mente que se trata de uma atividade humana, cujo cômputo geral consiste em ser um conjunto de ações que apresentam, como efeito essencial, a infração à regra dos interditos (BATAILLE, 2014, p. 118). Por essa razão, em um segundo entendimento, podemos dizer que, por *dissolução*, compreendemos ser igualmente aquele expediente através do qual, confinado à atividade erótica, os personagens confrontam as formas instituídas e cronicamente regulamentadas da vida social (BATAILLE, 2014, p. 42). Para Bataille, não há dúvidas: “O que está em jogo no erotismo é sempre uma *dissolução* das formas constituídas.” (BATAILLE, 2014, p. 42, grifo nosso).

Por essa medida, vale ainda dizer que o erotismo assoma como uma *dança*, propriamente humana (SCHEIBE, 2014, p. 16), que, acalorada, posiciona-se como um ponto estratégico que conduz à contravenção. Desse modo, ancorado na interveniência do interdito e da transgressão (SCHEIBE, 2014, p. 16), o erotismo é uma espécie de desequilíbrio que decorre da atividade sexualmente envergonhada (BATAILLE, 2014, p. 55), para fazer estremecer a ordem da estabilidade em proveito vertiginoso da superabundância da imoderação: “[...] a paixão que os unia era tão forte que ambos esqueciam tudo, exceto o seu amor.” (TOLSTÓI, 2013, p. 190).

Assim é que, sob a égide do excesso, o erotismo arraigado à relação sexual vincula-se ao sentido da infração, não pela via que nega o interdito, mas sim por meio da trilha que o *reconhece*, o *ultrapassa* e o *complementa* (BATAILLE, 2014, p. 87). Por essa razão, vale dizer que é “[...] preciso o interdito para dar valor àquilo que arranha o interdito [...]” (ANTELO, 2014, p. 24), de modo que, em outras palavras, o que queremos assinalar é que a *censura* figura como a condição *sine qua non* para a existência – e o fascínio! – do próprio *delito*. Assim sendo, é igualmente imprescindível afirmar que, com o movimento de *ultrapassagem* da interdição, o que surge é um efeito, sobremaneira, avassalador, cuja proximidade com a morte acaba por desorganizar toda medida, uniformidade e legislação. Daí, mais uma vez, podermos observar que o erotismo anuncia o infortúnio como uma espécie de presságio que acompanha a queda das convenções, enquanto engendra a abertura perigosa ao incontrolável. Sobre esse aspecto, reconhecendo-lhe um princípio sadiano, torna-nos profícuo mencionar aquilo que, com efeito, o atesta: “Não há melhor meio de se familiarizar com a morte do que aliá-la a uma idéia libertina.” (BATAILLE, 2014, p. 36).

Acontece que, em linhas gerais, o sentido profundo do *interdito* é, genuinamente, o *desejo* (BATAILLE, 2014, p. 60). Por essa razão, no que diz respeito ao primeiro, o seu reconhecimento, seguido de ultrapassagem, leva-nos a perceber o desenvolvimento percuciente daquilo que, para Lacan, designa uma erótica (LACAN, [1959b] 2008, p. 104). Nesse contexto, vale dizer que, se levarmos em consideração que uma relação dialética faz com que o desejo *só* arda em sua vinculação com a Lei, torna-nos significativo que a ética da psicanálise inclui necessariamente “[...] explorar o que o ser humano, ao longo dos tempos, foi capaz de elaborar que transgredisse essa Lei, colocando-o numa relação com o desejo que ultrapassasse esse vínculo de interdição, e introduzisse, por cima da moral, uma erótica.” (LACAN, [1959b] 2008, p. 104).

Nesse sentido, aconchegando-nos a nossa temática, autorizamo-nos a examinar que, variegada de lascívia, a relação adúltera funciona como o operador da supressão dos limites, de tal modo que, em confronto direto com as interdições da moral, respalda o desejo na mesma manobra em que o lança – *impenitente* – à arena da *comunidade*:

– Aleksiei Aleksándrovitch – disse, fitando o marido, sem desviar os olhos do olhar dele, que continuava fixo no seu penteado –, sou uma criminosa, sou uma mulher má, mas sou a mesma de antes, a mesma que já falou ao senhor antes e vem lhe dizer agora que *não posso mudar nada*. (TOLSTÓI, 2013, p. 319, grifos nossos).

Assim é que, contrariando um tendencioso comedimento – “– Ao escavar nossa alma, não raro trazemos à superfície aquilo que, de outro modo, lá permaneceria sem ser notado.” (TOLSTÓI, 2013, p. 155) –, o adultério arquiteta o horizonte do *crime*, aquele mesmo que, subsidiado pela exuberância da *paixão*, faz com que os amantes, indiferentes às condições de vida – “– [...]. Acaso estou arrependida do que fiz? Não, não e não. E se fosse recomençar, eu faria exatamente o mesmo.” (TOLSTÓI, 2013, p. 532) –, prossigam desmesurados, até o momento em que, confrontados com a intransigência da Lei, cruzem uma linha que os faz proclamar o desejo como puro desejo de morte.

É a Lei a Coisa? De modo algum. Mas eu não conheci a Coisa senão pela Lei. Porque não teria ideia da concupiscência se a Lei não dissesse – Não cobiçarás. Foi a Coisa, portanto, que, aproveitando-se da ocasião que lhe foi dada pelo mandamento, excitou em mim todas as concupiscências; porque sem a Lei a Coisa estava morta. Quando eu estava sem a Lei, eu vivia; mas, sobrevivendo o mandamento, a Coisa recobrou vida, e eu morri. Assim o mandamento que me devia dar a vida conduziu-me à morte. Porque a Coisa, aproveitando-se da ocasião do mandamento, seduziu-me, e por ele fez-me desejo de morte. (LACAN, [1959b] 2008, p. 103).

Ocorre que Eros, ao sustentar a tensão de uma impossibilidade de conciliação, converte-se em um Deus trágico, de modo que, bem diante de nossos olhos, vemos, contundentemente, recrudescido, o evento através do qual, ao *vaticínio do erotismo*, soma-se a *inclemência de Tolstói*. Ora, não já nos foi insistentemente aventado que, no que concerne ao gigante russo, é inadmissível que alguém ouse enfrentá-lo e escape impune? (BOOT, 2009 *apud* BARTLETT, 2013, p. 26). Por esse motivo, no cenário modelado por Tolstói, figura-nos cabalmente resoluto que, diante de um ato escandaloso, a contrapartida nunca falha. *C'est la constatation d'un fait* (TOLSTÓI, 2013, p. 363): “– [...] vou morrer. Vi num sonho.” (TOLSTÓI, 2013, p. 361).

Daí parecer-nos *sinceramente* comovente que, aos inesquecíveis amantes, arautos de um amor em combate, a morte sobrevenha como que a uma ofensa. Trata-se, conforme sabemos, de uma repreensão. Para Vrónski, reserva-se o *suicídio* daquele que, deliberadamente, se oferece ao campo de guerra – “– [...]. Uma carta? Não, muito obrigado; para morrer, não é preciso de recomendação.” (TOLSTÓI, 2013, p. 765). Para Anna, por seu turno, a retaliação ancora-se no mais célebre dos *fins da linha*, aquele em que a personagem se lança resolutamente sob as rodas de um trem.

Contudo, leitor, convém, ainda, não pararmos por aqui, na medida em que seríamos, sobretudo, displicentes, se, no corpo de nosso texto, não mencionássemos um ponto assaz importante. Trata-se do fato de que, se a narrativa tolstoiana erige-se, reconhecidamente, sobre a temática do adultério, ela o faz de modo *especialmente* coligado à figura da mulher. Nesse sentido, figura-nos imprescindível assinalar que, por *especial*, compreendemos ser o fato de que, no processo de pena(lização), é notadamente sobre Anna Kariênina que recai, recrudescido, o cúmulo da condenação. Em outras palavras, o que queremos salientar é que, em Liev Tolstói, a condenação moral do adultério é acrescida, *caracteristicamente*, por uma espécie de *hostilidade* que, com efeito, não só anima como certamente destaca a proscrição da mulher – “[...] embora a sociedade estivesse aberta para ele pessoalmente, se mantinha fechada para Anna. Como num jogo de gato e rato, os braços que se levantavam para dar passagem a Vrónski imediatamente baixavam na frente de Anna.” (TOLSTÓI, 2013, p. 519).

Para Rosamund Bartlett (2013), no que diz respeito às preocupações do autor, é certo afirmar que a “[...] ‘*questão da mulher*’ o instigava profundamente [...]” (BARTLETT, 2013, p. 240, grifos nossos), de tal modo que, em *Anna Kariênina*, essa temática ocupa uma posição, consideravelmente, central. Sobre esse aspecto, parece-nos pertinente atinar para o fato de que, tributária da concepção que preside o romance e, por extensão, das inclinações

que definem o autor, a personagem Anna Kariênina é delineada segundo uma moldura altamente pedagógica que, aos nossos olhos, justifica uma incisiva e saliente expressão: “[...] ‘*Il faut battre le fer, le broyer, le pétrir...*’.¹⁴” (TOLSTÓI, 2013, p. 361, grifos do autor).

Nesse contexto, julgamos conveniente destacar que Anna Kariênina, a personagem-paroxismo da vingança de Tolstói, é, com efeito, a indicadora mais manifesta das *linhas de força* de sua ficção. Em nosso ponto de vista, ao vivenciar o seu drama e nos apresentar a lógica de sua existência, Anna Kariênina não apenas tonifica as ideias de Tolstói como, ao mesmo tempo, simboliza e anuncia o axioma de sua criação. A esse respeito, vale dizer que, com valor de advertência, o adágio tolstoiano refere-se àquilo que, em meio à efervescência de suas afirmações, destaca-se com significativo rigor: “A mulher deve ter, em primeiro lugar, medo.” (TOLSTÓI, 2010, p. 13).

Assim é que, inspirados na incomplacência do temperamento do autor, se, *por um lado*, resgatamos – dos diários de sua esposa¹⁵ – um dos pontos que alentaram a ação de sua escrita – “Ontem à tarde ele me contou que havia tido a idéia de escrever sobre uma mulher casada, de nascimento nobre, que cometeu adultério. *Ele disse que sua intenção era tornar essa mulher digna de pena* [...]” (BERHS, 1870 *apud* SHIRER, 1996, p. 86, grifos nossos) –, é porque consideramos justo afirmar que, *pelo mesmo ponto de vista da piedade*, o que assoma da natureza de sua personagem é que Liev Tolstói a considerava, *avant la lettre*, culpada. Por essa medida, queremos assinalar que, conquanto subsista, ao longo da narrativa,

¹⁴ Em francês, “É preciso bater o ferro, malhar, moldar...”. Sobre essa expressão, vale esclarecer que, ao longo da narrativa, ela é pronunciada através de um enigmático mujique. Retratada como um homem sujo, pequeno e de barba eriçada (TOLSTÓI, 2013, p. 355), essa figura não apenas responde pela angústia de um sonho de Vrónski – “Despertou quando já estava escuro, tremendo de medo, e acendeu uma vela às pressas. ‘O que foi? O quê? O que era a coisa horrível que vi no sonho? Sim, sim. O mujique incumbido de acuar a caça [...] fazia alguma coisa agachado e de repente se pôs a falar umas palavras estranhas em francês. Sim, e não aconteceu mais nada no sonho’ [...]. ‘Mas por que era tão apavorante?’ [...]” (TOLSTÓI, 2013, p. 355) –, como, continuamente, manifesta-se, incisiva, nos piores pesadelos de Anna: “Pela manhã, um pesadelo terrível, que já se repetira várias vezes [...], acudiu a Anna e despertou-a. Um velhinho de barba desgrehada fazia alguma coisa, curvado sobre um ferro, enquanto proferia palavras francesas sem sentido, e Anna, como sempre acontecia nesse sonho (e nisso residia o horror do pesadelo), se dava conta de que aquele pequeno mujique não prestava a menor atenção a ela e fazia algo horrível com o ferro, justamente em cima dela. Anna acordava com um suor frio.” (TOLSTÓI, 2013, p. 736). Assim é que, tendo em mente à pregnância desse ícone textual, consideramos igualmente importante esclarecer que, *por aquilo que diz*, essa figura sustenta a inclinação corretiva do autor, ao passo que, *por sua simbologia* – materializada no momento da morte da personagem –, ratifica o seu valor decisivo de presságio; exatamente a sensibilidade que, tal qual ameaça arraigada à narrativa, tem uma função singular no efeito dessa tragédia: “[...] ela não tirava os olhos das rodas do segundo vagão, que se aproximava. E no exato instante em que o ponto intermediário entre as rodas dianteiras e traseiras passava à sua frente, Anna livrou-se da bolsa vermelha e, encolhendo a cabeça entre os ombros, caiu embaixo do vagão apoiada nas mãos e, com um movimento ágil, como que se preparando para erguer-se logo depois, ajoelhou-se. [...] nesse exato instante, horrorizou-se com o que fazia. ‘Onde estou? O que estou fazendo? Para quê?’ Quis levantar-se, jogar-se para trás; mas algo enorme, inexorável, empurrou sua cabeça e arrastou-a pelas costas. ‘Deus, perdoe-me tudo!’, disse, percebendo que era impossível lutar. *Um pequeno mujique trabalhava num ferro, enquanto falava alguma coisa.*” (TOLSTÓI, 2013, p. 750, grifos nossos).

¹⁵ Sófia Andréievna Berhs, Condessa Tolstáia.

um nadir de compaixão – “– [...] há algo nela que dá muita pena! Uma pena terrível!” (TOLSTÓI, 2013, p. 742) –, não há dúvidas de que, dada sua conduta prescritiva, a predominância recai, decididamente, sobre a correção.

Por esse motivo, nesse mundo tolstoianamente ordenado, que – para usarmos uma expressão de Bataille – “[...] a ilumina com os clarões de inumeráveis fogueiras.” (BATAILLE, 2015, p. 64), vemos ganhar força, sobre a curva de existência de Anna Kariênina, “[...] o desejo de que ela não só não triunfasse como também recebesse uma punição por seu crime.” (TOLSTÓI, 2013, p. 284). Em Liev Tolstói, é literal: “– Perdoar, eu não posso, nem quero, e considero injusto.” (TOLSTÓI, 2013, p. 392).

Desta feita, tendo em mente a pregnância desse “[...] tom severo de juiz inflexível [...]” (GÓRKI, 1983, p. 75), consideramos importante aprofundar uma temática que, vinculada à figura da mulher, destaca-se com significativa relevância. Para nós, é correto afirmar que, reforçando os elos coincidentes entre suas *formas de vida* e suas *condutas de arte*, a *questão da mulher* apresenta-se, em Liev Tolstói, não apenas de forma considerável, como particularmente afogueada por infatigáveis *acusações* – “O problema das mulheres? Uma coisa é certa! Ele não é solucionado ao deixarmos as mulheres dirigir a vida de alguém, mas ao evitarmos que elas a destruam.” (TOLSTÓI, 1899 *apud* SHIRER, 1996, p. 240). Assim é que, sobre o aspecto mal-humorado das opiniões do autor, vale dizer que foram inúmeras as vezes em que Máximo Górkki manifestou que ouvi-lo poderia ser, sobretudo, penoso.

Nunca me agradou sua opinião sobre as mulheres, nisto ele era excessivamente “popularesco”, e algo de artificial soava em suas palavras, algo de insincero e ao mesmo tempo muito pessoal. Como se uma vez o tivessem insultado e ele não pudesse esquecer, nem perdoar. (GÓRKI, 1983, p. 67).

Nesse contexto, ainda a respeito do negativismo de Tolstói, consideramos justo acrescentar o que, em outra ocasião, favoravelmente, articula, o nosso adjutor (GÓRKI, 1983):

Quase sempre fala de Deus, do mujique e da mulher. [...] Da mulher, em minha opinião, trata de maneira extremamente hostil e gosta de castigá-la; se ela não é Kity ou Natacha Rostova, então é uma criatura insuficientemente delimitada. É a hostilidade do homem que não teve tempo para consumir tanta felicidade quanto poderia, ou a hostilidade do espírito frente aos “impulsos degradantes da carne”? Mas sempre hostilidade – fria como em *Ana Karênina*. (p. 30, grifos do autor).

Ora, leitor, a partir do que nos foi apresentado, uma vez constatadas as

imprecações do autor, de que modo suas invectivas, no contexto de nosso trabalho, poderiam ser encaradas para além de seu aspecto misógino e contraventor? Sobre a incandescência desse problema, é curioso apontar que é o próprio Tolstói quem nos lança, aos olhos, a primeira chama. Nesse sentido, no que tange ao seu discurso, reconhecidamente, grosseiro, vale destacar que é assim que circulam fragmentos e lembranças que insinuam o grifo de seus veredictos:

[...] “L. N. começou a falar brincando, que ele manifestaria sua opinião categórica a respeito das mulheres somente quando já se sentisse quase no túmulo: ‘Então vou pôr a cabeça de fora, vou dizer tudo e me esconder em seguida, mas agora não se pode – iriam estraçalhar-me com os bicos’.” (LAZÚRSKI, 1911 *apud* EICHENBAUM, [1920] 1983, p. 82).

Ocorre que, a respeito dessa questão, que é planificada em adversidades – “– [...] direi e saltarei no caixão, fechando a tampa imediatamente.” (TOLSTÓI, [19--?] *apud* GÓRKI, 1983, p. 65) –, o que nos afigura deveras concebível é que, sob a feição dessa irritação sombria, pulula uma organização significativa. Esta, aos nossos olhos, atua decididamente de modo a destacar, da complexidade da *questão da mulher*, os termos de uma ligação candente, qual seja aquela que, com valor de *verdade*, indica *a relação que o autor estabelece com a mulher*.

Diante disso, tendo em mente a centralidade dessa agitação, reconhecemos que, além de tudo o que se diz, há muita coisa que resta como ruído. Desse modo, no que concerne à impenetrabilidade daquilo que ficou subentendido, acreditamos ser a psicanálise a ferramenta favorável para tornar, pelo menos, suficientemente, inteligível a linha de expressão que, por certo, determina o ritmo do artista. Vale dizer que, em se tratando de Liev Tolstói, se estamos averiguando o terreno que acomoda a sua *vibração* com relação à mulher, devemos retomar o romance e apontar que, em *Anna Kariênina*, o que nos auxilia nessa empreitada é um ponto, sobremaneira, intumescido.

Assim é que, dos conhecidos paralelismos de Liev Tolstói, figura-nos digno mencionar que um jogo particular de oposições ricocheteantes estabelece, para nós, a maior de todas as assimetrias. Tributária das ideias obstinadas do autor, trata-se da relação que, intrusiva, tal qual um abismo intransponível, cria uma profunda discrepância entre a “[...] pureza de pomba de Kitty [...]” (TOLSTÓI, 2013, p. 404) – “[...] essa criatura tocante!” (TOLSTÓI, 2013, p. 381) – e a lascívia soez e terrena de Anna. No que diz respeito a esta, vale dizer que, não obstante o reconhecimento de seu carisma, beleza e inteligência (TOLSTÓI, 2013, p. 687), a narrativa concentra-se, decididamente, na observância de que é

preciso estar atento, pois há “[...] algo de horrível e de cruel no seu encanto.” (TOLSTÓI, 2013, p. 93).

Dito isso, com o fito de intensificarmos a nossa *leitura analítica* desse *texto literário*, consideramos válido afirmar que, em virtude do pronunciamento dessa acintosa dicotomia – “Bem, me desculpe. Você sabe que, para mim, todas as mulheres se dividem em duas categorias... [...]” (TOLSTÓI, 2013, p. 54) –, encontramos ensejo para pontuar que, visceralmente aguerrida, a literatura tolstoiana, também em sua *significação da mulher*, inspira uma *economia*, decerto, *obsessiva*. Desse modo, em face dessa afirmativa, vale dizer que, a partir das vias que nos são propostas, o que vemos ganhar corpo é uma vertente que, vinculada às estereotípias obsessivas, reserva dois modos distintos de *enfrentamento à mulher*.

Nesse sentido, tendo em mente a mecânica da neurose obsessiva, observamos que, em *Anna Kariênina*, Liev Tolstói lança mão de um efeito de *chiaroscuro*. Exatamente o subterfúgio que, no exercício de seu discurso, contribui para a contraposição, tal qual *luz e sombra*, de suas personagens-objeto. Daí encontrarmos critérios que, associados a essa *gramática*, clarificam a via de expressão que reserva, para um lado, o tom laudatório de um culto reverencioso (DOR, 1991, p. 122) – “[...] parecia que Kitty era de tamanha perfeição em todos os aspectos que havia de estar forçosamente acima de tudo o que existia na Terra [...]” (TOLSTÓI, 2013, p. 37) – e, para outro, ou seja, o de Anna Kariênina, o acento grosseiro dos improperios – “– [...]. Fiz tudo por essa mulher e ela pisou tudo isso na lama, que é a sua essência.” (TOLSTÓI, 2013, p. 392).

Ocorre que, ao levarmos em consideração que a gramática obsessiva lida com o desejo em sua vertente, forçosamente, *mortificada*, percebemos, sem grandes dificuldades, que *a sobrevida de Kitty* – essa mulher idealizada, venerada pelo obsessivo como um objeto *esterilizado* de todo desejo (DOR, 1991, p. 125): “A simples ideia de que a sua esposa, a sua Kitty, estaria em um mesmo cômodo com uma prostituta o fazia estremecer de repulsa e horror.” (TOLSTÓI, 2013, p. 481) – complementa *a morte de Anna*. Conforme apontamos, a *femme fatale* que, representada segundo o “[...] conceito cristão-paterno da mulher como *instrumentum diaboli* [...]” (MANN, [1922] 1988, p. 94, grifos do autor) – “‘Sim, há nela algo de estranho, demoníaco e encantador’ [...]” (TOLSTÓI, 2013, p. 93) –, não tem meios de esquivar-se do perigo que se encontra intimamente coligado à manifestação de *seu erro terrível: a sensualidade*.

Ora, sabemos por Sigmund Freud que ansiar “[...] ardentemente é o principal traço de caráter da histeria [...]” (FREUD, [1897b] 1996, p. 317), de modo que, por essa razão,

ousamos arriscar que a índole incansável e apaixonada de Anna Kariênina – “[...] sou uma pessoa viva, [...] Deus me fez assim, com necessidade de amar e de viver.” (TOLSTÓI, 2013, p. 293) – denota a sensibilidade de uma efervescência histérica (DOR, 1991, p. 125); exatamente a superabundância pulsional que, ao conferir uma coloração particularmente vívida às experiências, mobiliza toda uma potência desejante que, assimilada ao enredo tolstoiano, *excita-lhe*, decerto, o cenário. Acontece que a dialética obsessiva – essa que dissemos alentar o discurso de Tolstói – sustenta-se, precisamente, na asfixia do desejo do Outro (DOR, 1991, p. 123). Por esse motivo, na medida em que a proibição encontra-se, ali, para sustentar o desejo, torna-se imprescindível que este, primeiro, se manifeste (LACAN, [1958] 1999, p. 427-428). Nesse sentido, vale igualmente acrescentar que é somente em sua relação com o interdito do Outro, que o desejo pode assumir o estatuto que lhe cabe, qual seja, o de *desejo proibido* (LACAN, [1958] 1999, p. 427). Para Lacan, “[...] isso é o que faz o obsessivo, e a questão é saber como.” (LACAN, [1958] 1999, p. 428).

De todo modo, figura-nos deveras expressivo que, neutralizada a dinâmica desejante, aqui vemos estabelecidas as condições que, acima de tudo, dão livre curso à “[...] atividade destrutiva do obsessivo.” (LACAN, [1958] 1999, p. 412). Segundo Lacan, na medida em que o movimento dirige-se, predominantemente, para a manifestação do desejo como tal, o obsessivo é levado a almejar o que chamamos de destruição do Outro (LACAN, [1958] 1999, p. 415). Esse objeto, tal qual um tormento que perturba e obnubila a percepção, o obsessivo degrada, desorganiza e avilta (LACAN, [1959a] 2016, p. 385): “– [...] Tenho repugnância de mulheres decaídas. Você tem medo de aranhas e eu, desses répteis.” (TOLSTÓI, 2013, p. 55). Assim é, leitor, que, subsidiados por essa discussão, encontramos uma nova oportunidade para ratificar aquilo que temos, insistentemente, assumido, ou seja, a existência de um vínculo decisivo entre a sensualidade feminina e a ação punitiva de Liev Tolstói (BARTLETT, 2013, p. 457).

Nesse contexto, diante de todas essas circunstâncias, vale acrescentar o quão interessante nos afigura uma colocação de Sigmund Freud ([1900] 1996). Segundo o autor, ao contrário da supermoralidade obsessiva, há “[...] uma semelhança realmente impressionante entre o que se conhece como caráter histérico e o caráter de uma criança levada.” (FREUD, [1900] 1996, p. 278). Por esse motivo, sob a redoma da austeridade obsessiva, parece-nos deveras plausível que a tendência ao bovarismo, atribuída a Anna Kariênina (PIGLIA, 2006) por sua aspiração sentimental a um mundo de ilusões e excessos – “Anna Arcádievna lia e compreendia, mas não tinha gosto em ler, ou seja, em seguir o reflexo da vida de outras

peessoas. *Sentia uma desmedida vontade de viver por si mesma.*”¹⁶ (TOLSTÓI, 2013, p. 109, grifos nossos) –, seja encarada como uma travessura histórica. Nesse sentido, o seu mal-estar, as suas insatisfações e o seu desejo ousado de ser outra emergem exatamente como as traquinagens de natureza contestatória que, ao incitarem a ação decisiva das instâncias paternas, despertam os censores que lhe aplicam um castigo: “Anna sabia que assim havia de acontecer e, ao mesmo tempo, isso era tão horrível que ela não conseguia sequer imaginar como terminaria. Chorava, sem se conter, como choram as crianças que receberam um castigo.” (TOLSTÓI, 2013, p. 294).

Por fim, encaminhando-nos para as nossas derradeiras considerações, julgamos importante darmos um substantivo passo à frente. Se assim o fazemos, é para que possamos, naquilo que nos parece possível, arrematar o que dissemos a respeito da fantasia e dos (e)feitos de autoria de Liev Tolstói. Nessa direção, vale lembrar que o ficcionista realiza-se em sua obra, colocando-se igualmente em cena, na medida em que articula a sua fantasia em formato de roteiro (LACAN, [1958] 1999, p. 421). Este, por sua vez, responde por alguma *necessidade elementar* que, organizada em termos de significantes, permite a determinação de uma *constante* que, decerto, indica a tendência e o estilo do autor.

Ocorre que, conforme assinalamos, *a literatura é a escrita da fala do desejo* (FERREIRA, 2005), de modo que, dada a nossa suposição quanto à existência do inconsciente, acreditamos que as mãos do poeta, quando se põem a trabalhar, o fazem segundo uma reserva que, decerto, as mobiliza. Esta, ao engendrar uma mensagem que, conformada aos moldes de ficção, apresenta valor de sentido e de verdade (FERREIRA, 2005), oferece-se à interpretação daqueles que, subsidiados pelo dispositivo analítico, podem promover a criação de um saber de alteridade. Trata-se, em outras palavras, da construção de uma nova *escritura*, um procedimento que inclui e legitima a possibilidade de destacar, em meio àquilo que foi dito, algo, contundentemente, inédito.

Assim é que, no que diz respeito à narrativa de Tolstói, acreditamos ser possível constatar que, alentada por suas intenções didático-pedagógicas, sua *façanha literária* resume-se ao fato de que o *autor*, subsidiado por sua *fantasia* – em seu *romance de tese* –, cria uma *personagem* para fazer valer a sua *sentença* (informação verbal)¹⁷. Nesse contexto, Anna

¹⁶Segundo Ricardo Piglia (2006), é aqui onde aparece o bovarismo, ou seja, a tendência a reconhecer, na realidade da ficção, aquilo que, no que diz respeito ao sujeito, inquieta-o como marca do que lhe falta na vida. Para nós, por nosso lado, em meio a esse devaneio literário, o bovarismo figura, igualmente, como a circunstância de um *desejo inflamado* que, ante os constrangimentos dos interditos, reclama, decerto, por *realização*.

¹⁷Contribuição dada pela Professora Karla Patrícia Holanda Martins, em fevereiro de 2016, por ocasião da Disciplina Seminário de Pesquisa.

Kariênina, a personagem-bobina de sua ficção, confere vida à complexidade de suas ideias e proeminência ao aspecto de seu roteiro. Por esse motivo, tal qual um catalisador da criação, possibilita que a ação precípua do autor seja descarregada pela via das palavras que ele articula, acima de tudo, sobre ela. Ademais, vale dizer que, homônima da obra que concentra e anuncia o seu drama, em meio à cosmologia tolstoiana, Anna Kariênina constitui, aos nossos olhos, o substrato de toda a sua ficção.

Isso porque, leitor, ao relembrarmos, juntamente a Sigmund Freud ([1908a] 1996), que o escritor criativo personifica as correntes conflitantes de sua própria vida nos fios que tecem o seu *romance psicológico* (FREUD, [1908a] 1996, p. 140), ganhamos margem para aventar que Anna Kariênina, na qualidade de personagem-objeto da sublimação, sugere a reprodução dos processos que afligiram o artista. Assim é que, no que tange ao processo criativo de Liev Tolstói, não temos dúvidas de que *a razão de seu gênio* consiste exatamente em ter feito da *moralidade* o arrimo de seus impasses. De natureza, reconhecidamente, sexual, sabemos que os sulcos deixados pelo artista apontam que “[...] a profundidade da sua aflição moral demonstra justamente a veemência dos seus instintos [...]” (MANN, [1922] 1988, p. 115). Dessa forma, respondendo à ordem de sua *tendência emocional*, Liev Tolstói, o grande romancista russo, faz da morte, coligada à sua sentença, o índice inconfundível e próprio de seu estilo – “23 de julho: Estou casada há dez meses, e meu espírito está entorpecido; é horrível... *Leon é mortífero.*” (BERHS, 1863 *apud* SHIRER, 1996, p. 30, grifos nossos).

Além disso, antes de, efetivamente, encerrarmos as nossas colocações, consideramos importante dizer que, segundo Thomas Mann ([1922] 1988), não há dúvidas de que, com um acento de tormento subjetivo e paixão torturante, o interesse mais forte e mais profundo de Liev Tolstói concerne, exatamente, à morte (MANN, [1922] 1988, p. 116). Vale apontar que, constituindo, igualmente, a sua tônica mais produtiva (MANN, [1922] 1988, p. 116), a morte domina os pensamentos do autor, no mesmo compasso em que confere, à sua poesia, um *pathos*, precisamente, dilacerante. Para Thomas Mann ([1922] 1988), é justo afirmar que, em razão de seu conhecimento poético acerca do tema, nenhum mestre da literatura mundial sentiu e pintou a morte como Tolstói (MANN, [1922] 1988, p. 116). Ele a sentiu de modo tão terrivelmente penetrante e pintou-a de modo tão frequentemente insaciável (MANN, [1922] 1988, p. 116) que, dada a sua *pregnância corporal*, para nós, acabou por fazer dela a sua própria *sensualidade*.

Nesse contexto, vale assinalar que, segundo Rubem Alves, o “[...] escritor não escreve com intenções didático-pedagógicas. Ele escreve para produzir prazer. Para fazer amor.” (ALVES, 2015, p. 142), de modo que, em se tratando de Liev Tolstói, a despeito de

todos os seus implacáveis vaticínios, figura-nos incontestemente que o desejo persiste como signo inarredável e perene de sua ficção. Exatamente a circunstância que, animada pela virulência de sua conduta e pela erótica de sua gramática, faz com que, ao final de *Anna Kariênina*, o ser sensual de Liev Tolstói (MANN, [1922] 1988, p. 115) seja coroado com um êxito, evidentemente, *sublime*. Terminada a batalha, tal qual a dinâmica da neurose obsessiva, ele goza sobre os aspectos do corpo e sobre o infortúnio do desejo de seu objeto:

E, de súbito, uma dor completamente distinta, ou antes um mal-estar interior generalizado e torturante, obrigou-o, por um momento, a esquecer a dor de dente. Ante a visão do tênder e dos trilhos, sob a influência da conversa com um conhecido, a quem não via desde a sua desgraça, Vrónski de repente lembrou-se dela, ou antes, do que ainda restava dela quando, como um louco, ele entrou no posto de polícia da estação: estendido sem pudor sobre a mesa, no meio de estranhos, estava o corpo ensanguentado, ainda repleto da vida recente; pendida para trás, a cabeça incólume, com as tranças pesadas e os cabelos crespos, nas têmporas e no rosto encantador, que, com a boca rosada entreaberta, se congelara numa expressão estranha, dolorosa nos lábios e aterradora nos olhos, que permaneciam abertos [...]. (TOLSTÓI, 2013, p. 766).

Finalmente, leitor, para que, de fato, possamos encerrar as nossas colocações, consideramos imprescindível dizer que, no encaixo da hipersensibilidade tolstoiana – “Ele era como uma flor de girassol em sua aguda receptividade às mais ínfimas gradações da experiência [humana]” (BARTLETT, 2013, p. 18) –, se, a título de exegese, sacrificamos-lhe a autoridade, foi porque, no âmbito de seus enunciados, a sua mensagem pareceu-nos, decerto, clivada. Para Paul-Laurent Assoun (1996), a bem da verdade, esse constitui o momento exímio da leitura (ASSOUN, 1996, p. 135), ou seja, aquele átimo disruptivo que justifica a violência feita ao texto como uma reverência àquilo que dele foi demasiadamente bem entendido (ASSOUN, 1996, p. 134). Por essa razão, em se tratando de Liev Tolstói e das agonias de sua cosmologia, vale dizer que é como *inesperado* que, em meio à nossa *leitura analítica de um texto literário*, emerge aquilo que, de fato, desconhecíamos. No que diz respeito ao nosso autor, é certo afirmar que “[...] *não há nada nele senão sensualidade* [...]” (BERHS, 1890 *apud* SHIRER, 1996, p. 132, grifos nossos).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho é um testemunho dos passos que foram dados em nossa tentativa de elucidação dos aspectos que nos pareceram mais significativos na lida com o nosso objeto de estudo, qual seja o autor Liev Tolstói e as reentrâncias literárias de sua cosmologia. Figura, igualmente, como expressão concreta dos meandros inquietantes que atravessam toda a complexidade de um processo que, no enalço da literatura, envolve a produção de um novo saber. Por esse motivo, no âmbito do dispositivo analítico articulado à investigação acadêmica, cremos ser importante não perder de vista que o nosso trabalho – fruto de uma leitura psicanalítica desenvolvida no solo das peculiaridades fornecidas pela letra de Tolstói – concedeu-nos um quadro de proposições e consequências efetivas no que diz respeito ao que se espera de produção de conhecimento associada, decerto, a efeitos de formação e transmissão em psicanálise.

Assim é que, no bojo desse exercício árduo e continuado, tendo em mente que, em razão dos efeitos do saber inconsciente, o literário conjuga-se ao analítico, defendemos que nosso estudo legitima-se como uma *reverência* (informação verbal)¹⁸ ao ensino que a Literatura faculta à Psicanálise. Dessa forma, esperamos que, subsidiados pela *correspondência científica* que existe entre esses dois grandes campos do saber, possamos transmitir e ratificar aquilo que não cessa de se produzir: a verdade do inconsciente e os seus liames ficcionais.

Nesse contexto, confrontados com o entrelaçamento das vicissitudes da teoria psicanalítica com a verdade que se encontra no âmago das construções literárias, consideramos justo reconhecer que aqui também restam – consagradas – as dificuldades que nos permitiram apenas tangenciar, por meio de nossas palavras, a irredutibilidade e a grandiosidade dos feitos de um autor do porte de Liev Tolstói. Dado o fôlego que nos foi exigido, vale dizer que esse gigante russo, muitas vezes, nos fez sentir mirrados. A bem da verdade, Liev Tolstói não é, de fato, um tentilhão (EICHENBAUM, [1919] 1983, p. 82) de canto mavioso. Seu brado é tão forte que não foram poucas as vezes em que sentimos o peso de seu modo concentrado de expor obsessões.

Contudo, nesta caminhada em que investigamos o percurso de constituição de uma autoria, assim como a conquista de um estilo singular, julgamos imprescindível apontar que, diante do espírito beligerante do discurso tolstoiano, ainda que nos sintamos

¹⁸ Expressão inspirada no comentário feito pela Professora Leônia Cavalcante Teixeira, em maio de 2016, por ocasião da etapa de qualificação da pesquisa.

pungentemente constrangidos pela carga de suas exasperações e pela afirmação categórica de seus juízos (SCHNAIDERMAN, 2010, p. 112), nós reconhecemos, mais uma vez, por meio das palavras de Máximo Górkí (1983), que Liev Tolstói, não obstante a monotonia de sua pregação, foi um homem fantástico e, infinitamente, variado (GÓRKI, 1983, p. 45).

Sei tão bem como os demais que não existe homem mais digno de ser chamado de gênio, mais complexo, contraditório e belo em tudo, sim, sim, em tudo. Belo, com algum sentido especial, com grandeza, que não podemos apreender por palavras, nele existe um não sei quê, sempre despertando em mim o desejo de gritar a tudo e a todos: “vejam que pessoa maravilhosa vive na terra!” Pois ele é por assim dizer abrangente e antes de tudo é um homem, – um homem da humanidade. (GÓRKI, 1983, p. 49).

Nesse sentido, no que tange aos (e)feitos de autoria de Liev Tolstói, referindo-nos à apreciação que devotamos à violência compulsiva que determina, com efeito, os seus escritos, vale dizer que, de acordo com os ensinamentos de Sigmund Freud ([1910] 1996), em nossas pesquisas psicanalíticas, ao aproximarmos-nos de modelos ilustres que figuram entre os expoentes da raça humana (FREUD, [1910] 1996, p. 73), não temos, como objetivo, perpetrar a injúria e o desserviço e, assim, “[...] denegrir os brilhantes e arrastar na lama os sublimes [...]” (SCHILLER, 1801 *apud* FREUD, [1910] 1996, p. 73). Conforme temos, insistentemente, assinalado, ainda que não concordemos com o acento olímpico-imperativo (MANN, [1922] 1988, p. 100) de seu sombrio conceito de vida, sabemos que Liev Tolstói, no enalço de seus *ideais de humanidade*, serviu, com todo empenho possível, “[...] ao que lhe parecia racional e divino.” (MANN, 2011, p. 39).

Assim sendo, ainda que tenha, inúmeras vezes, se deparado com a *impossibilidade de satisfação plena* de seus intentos – “[...] ‘A caminho de um lugar onde eu queria ficar em paz’, ele escreveu, ‘Fiquei doente...’.” (TOLSTÓI, 1910 *apud* SHIRER, 1996, p. 441)¹⁹ –, a sua *obra de espiritualização*, variegada pelo estoicismo de um russo terrível e belo, permanecerá comovente e digna de veneração (MANN, [1922] 1988, p. 112). Nesse sentido, ao fazermos uso da materialidade dos escritos que a pena de Liev Tolstói tem o poder de edificar, fazemo-lo sem medo de diminuir ou desonrar a sua grandeza, uma vez que, cômicos da precedência da literatura sobre a psicanálise, não há dúvidas de que o homenageamos quando, com ele, aprendemos (FREUD, [1910] 1996, p. 135).

Nessa direção, resgatando, aqui, a já mencionada assertiva freudiana de que, por

¹⁹Nota escrita por Liev Tolstói para Aylmer Maude, seu tradutor e biógrafo inglês. Dias antes de morrer, foi a última carta que ele escreveu (SHIRER, 1996, p. 441).

vezes, *o olhar penetrante de um escritor criativo* tem uma compreensão analítica de processos, por ele, desconhecidos (FREUD, [1900] 1996, p. 274), valemo-nos da considerável perspicácia do *olhar tolstoiano* – “Seus olhos, os olhos cinzentos, pequenos e penetrantes, sob as sobrancelhas espessas, eram de um falcão; viam tudo.” (MANN, [1922] 1988, p. 114) – para inquirir, junto a ele, o que, por efeito de transmissão da psicanálise, ele pode pontificar. “Que sei eu e que devo ensinar?” (TOLSTÓI, 1882 *apud* ZWEIG, 1961, p. 49). A essa pergunta, logo adiante, o escritor, tempestivamente, encontra uma resposta: “[...] era inútil se deter sobre este ponto, uma vez que o artista e o poeta ensinam inconscientemente.” (TOLSTÓI, 1882 *apud* ZWEIG, 1961, p. 49).

Assim sendo, salvaguardados pela autoridade concedida, por Sigmund Freud ([1907] 1996), aos escritores criativos, acreditamos ser justo afirmar que, para nós, o que Liev Tolstói ensina remete-nos, significativamente, a uma das prerrogativas fundadoras da própria psicanálise. Nesse contexto, vale dizer que esse cenário refere-se a uma *coisa* a respeito da qual, intrínseca às pesquisas psicanalíticas, falou-se pela primeira vez (LACAN, [1959a] 2016, p. 384).

Desse modo, diante do argumento insinuado, consideramos imprescindível assinalar que essa *coisa* – marcada por *insistências* – encontra-se intimamente coligada a uma esfera da *verdade*, de tal forma que a veemência de seu estatuto foi suficiente para elucidar um fenômeno que, com valor de reivindicação, foi capaz de instituir uma nova maneira de compreensão do homem (LACAN, [1959a] 2016, p. 383-384). Nesse sentido, malgrado a sua *voz de pregador*, não poderíamos deixar de dizer que Liev Tolstói – um aliado indispensável à psicanálise – declarou, por fim, acertadamente, *c'est toujours la même chose*: “– O homem suporta terremotos, epidemias, os horrores da enfermidade, toda a sorte de tormentos da alma, mas em todos os tempos a tragédia e o martírio foi, é e será sempre *a tragédia do leito*.” (TOLSTÓI, [19--?] *apud* GÓRKI, 1983, p. 27, grifos nossos).

Assim sendo, na medida em que nos agracia com a notabilidade dessa fórmula, o autor de nossa eleição encaminha-nos, apropriadamente, ao que queremos. Trata-se da *coisa*, a *coisa freudiana*, que, não podendo ser de outro modo, refere-se ao *desejo*. Para Jacques Lacan ([1959a] 2016), não há dúvidas: “A coisa freudiana é o desejo.” (LACAN, [1959a] 2016, p. 384).

Exatamente a centelha que, em meio às inevitáveis e auspiciosas interferências analítico-literárias, impulsiona o psicanalista-pesquisador a sugerir, ainda, uma nova caminhada. Ocorre que,

Para ser *imortal*, uma obra precisa ter tantas qualidades que não seja fácil encontrar alguém que as apreenda e avalie *todas*; no entanto, é comum acontecer de *tal* qualidade ser reconhecida e venerada por um indivíduo, *outra* por outro, de modo que o prestígio de uma obra se conserva ao longo dos séculos e na troca permanente dos interesses, enquanto ela é venerada ora *neste* sentido, ora *naquele*, sem nunca se esgotar. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 16, grifos do autor).

Daí figurar-nos possível apontar, na qualidade de *resto produtivo*, inspirado, decerto, nas questões alavancadas por esta pesquisa, um estudo acerca do modo de construção da personagem Anna Kariênina – “[...] uma autêntica heroína de romance [...]” (TOLSTÓI, 2013, p. 298) – em suas possibilidades de ultrapassagem dos desenvolvimentos moralistas de seu autor.

Se assim procedemos, é porque conferimos ao feminino – aqui representado por essa figura de mulher – a possibilidade de construção de um argumento diversificador das certezas olímpicas e da pregação continuada de Liev Tolstói. Ocorre que, segundo os acordes da teoria psicanalítica, o feminino aponta sempre para algo de indomável, incontrollável, por certo, não domesticável. Institui, portanto, a *diferença*, esse subterfúgio que mina as intransigentes pretensões de unidade e os autoritários esforços de absolutização (MAURANO, 2010, p. 73-74).

Em outras palavras, vale dizer que, sustentando-nos na assertiva lacaniana de que *la femme a dans sa fente un grain de poésie* (LACAN, [1959a] 2016, p. 519), nossa heroína, ao servir-nos de esteio para a ultrapassagem do interdito tolstoiano, funda, por seu ato, uma nova lei. Esta, ao circunstanciar a esfera de uma nova erótica, mobiliza a ordem da supermoralidade tolstoiana e, como uma janela na redoma dessa fantasia, proporciona, enfim, a emergência de novas e imperiosas significações. Assim é que, comprometidas com a legitimidade do *escândalo* da sexualidade, essas veredas pressupõem, em meio a uma cosmologia que o negativiza, a positivação do desejo – esse expediente ético que, ao ser perfilado à tragédia do enredo de Liev Tolstói, emerge como um impulso triunfante da metonímia singularizante do ser (LACAN, [1958] 2016, p. 32).

É que Anna Kariênina, tal qual Antígona (informação verbal)²⁰, foi levada por uma paixão – “[...] a paixão de Vrónski dominou-a.” (TOLSTÓI, 2013, p. 428). Seu ato responde, portanto, a uma injunção, isto é, a algo que se impôs a ela de modo, decididamente, inevitável: “– Não posso mudar nada – sussurrou Anna.” (TOLSTÓI, 2013, p. 364). Por essa razão, vale dizer que o efeito de seu encaminhamento, para os fins que orientam o nosso raciocínio, é o de nos remeter à presença de uma singularidade das mais radicais. Trata-se,

²⁰Contribuição dada pelo Professor Orlando Soeiro Cruxen, em fevereiro de 2016, por ocasião da Disciplina Seminário de Pesquisa.

como é sabido, da “[...] altivez característica dos verdadeiros heróis.” (VORSATZ, 2013, p. 70).

Ora, mas “– [...] que espécie de paixão desesperada é essa?” (TOLSTÓI, 2013, p. 764). Para Anna Kariênina, “é assim porque é assim” (VORSATZ, 2013, p. 80). Ou seja, “– [...] No amor, não há mais nem menos.” (TOLSTÓI, 2013, p. 685), de modo que, subsidiados por uma perspectiva psicanalítica, animamo-nos a interceder por ela, na medida em que reconhecemos que, se o seu ato não se justifica de modo algum, isso não significa que ele seja injustificável (VORSATZ, 2013, p. 80): “– Você não pode entender. Sinto que estou caindo de cabeça em um abismo e não devo fazer nada para me salvar. E nem posso.” (TOLSTÓI, 2013, p. 422). “– Não importa. Poremos algo embaixo e apanharemos você.” (TOLSTÓI, 2013, p. 422).

A bem da verdade, sobre esse recurso de redenção, Lacan é enfático ao dizer: “A única coisa da qual se pode ser culpado é de ter cedido de seu desejo.” (LACAN, [1960a] 2008, p. 376). Daí encontrarmos motivos para apontar que, nesse episódio alicerçado sobre *a insensatez de uma mulher* – “[...] que criatura irresponsável é a mulher, e a que excessos, surpreendentes inclusive para ela, uma experiência inesperada pode impulsioná-la.” (FREUD, [1928] 1996, p. 196) –, figura-nos urgente convocar a benevolência e a humanidade daquele que, preferindo ser o advogado de defesa, encontra “[...] mais prazer em compreender as pessoas do que em julgá-las.” (ZWEIG, [1925] 2014, p. 120).

Acontece que, no que tange a esse *crime*, forjado, vale dizer, pelos vaticínios de uma moral que, em nada, lhe diz respeito, o autor (ZWEIG, [1925] 2014), depondo em favor da derrocada de todos os tribunais, tem uma surpreendente boa vontade em reconhecer que, em cada crime como esse, há, de fato, uma paixão e, por haver uma paixão, existe, portanto, uma desculpa (ZWEIG, [1925] 2014, p. 120). Por esse motivo, como legítima alternativa à culpa, assoma a nobreza da responsabilidade. Exatamente aquilo que confere devido heroísmo àquela que apurou com a própria vida o escrutínio pela ascensão de sua própria lei. Para nós, isso é de uma comovente e profunda validade.

Por fim, leitor, tendo em mente que “[...] a força da criação resolve num plano mágico os conflitos que ela mesma suscita.” (DE ANDRADE, [1952] 2009, p. 215), por ora, restam-nos, como derradeiro apelo ao reconhecimento da exuberância e – por que não? – da imoralidade do desejo, as palavras que convenientemente advêm da boca daqueles que, notáveis como ele, o próprio Tolstói levantou: “– [...]. Não sejais, ó moralista, tão severo!”²¹

²¹Fala de Stiepan Arcáditch, irmão de Anna Kariênina, dirigida ao reconhecidamente autobiográfico personagem de Liev Tolstói, Liévin.

(TOLSTÓI, 2013, p. 375). Sobre aquilo que nos determina, “– [...] se há tantas cabeças quantas são as maneiras de pensar, há de haver tantos tipos de amor quantos são os corações.”

²² (TOLSTÓI, 2013, p. 146).

²²Fala de Anna Kariênina dirigida aos membros de uma reunião aristocrática que versam sobre as conveniências que determinam as *leis* de uma comunidade.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Rubem. **Rubem Alves essencial**: 300 pílulas de sabedoria. São Paulo: Planeta, 2015.
- ANTELO, Raúl. Prefácio: O lugar do erotismo. *In*: BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. p. 19-25.
- ASSOUN, Paul-Laurent. **Freud e a mulher**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. (Coleção Transmissão da Psicanálise).
- _____. **Metapsicologia freudiana**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. (Coleção Transmissão da Psicanálise).
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Roland Barthes).
- _____. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Roland Barthes).
- _____. **O prazer do texto**. 6. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013. (Coleção ELOS).
- BARTLETT, Rosamund. **Tolstói**: a biografia. Tradução de Renato Marques. São Paulo: Globo, 2013.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- _____. **A literatura e o mal**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- _____. **Teoria da religião**: seguida de Esquema de uma história das religiões. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BERNARDINI, Aurora. Tolstói e a metáfora. **Revista Fragmentos**, Florianópolis, v. 19, n. 38, p. 17-23, jan./jun. 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/34453/27258>>. Acesso em: 3 fev. 2017.
- BIRMAN, Joel. **Por uma estilística da existência**: sobre a psicanálise, a modernidade e a arte. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- BOTTMANN, Denise Guimarães. Tolstói no Brasil. **Revista Belas Infiéis**, Brasília, v. 4, n. 3, p. 151-161, 2015. Disponível em: <<http://www.periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/issue/view/1261/showToc>>. Acesso em: 15 fev. 2017.
- BROUSSE, Marie-Hélène. O saber dos artistas. *In*: LIMA, Marcia Mello de; JORGE, Marco Antonio Coutinho. (Org.). **Saber fazer com o real**: diálogos entre Psicanálise e Arte. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2009. p. 31-37.

CALVINO, Italo. **O cavaleiro inexistente**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CANDIDO, Antonio. [1964]. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 51-80. (Coleção Debates).

CARPEAUX, Otto Maria. Introdução. *In*: TOLSTOI, Leon. **Ana Karenina**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [1985 ou 1990]. p. 7-10. (Coleção Universidade de Bolso).

COSTA, Ana. **Sonhos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. (Coleção Passo-a-passo).

CRUXÊN, Orlando. **A sublimação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. (Coleção Passo-a-passo).

DE ANDRADE, Carlos Drummond. Carta / Carlos Drummond de Andrade. *In*: TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de Pedra**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 215- 216.

DIDIER-WEILL, Alain. O artista e o psicanalista questionados um pelo outro. *In*: _____. **Nota azul**: Freud, Lacan e a arte. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014. p. 17-25.

DINES, Alberto. 24 horas à beira de um vulcão. *In*: ZWEIG, Stefan. **Três novelas femininas**: Medo, Carta de uma desconhecida e 24 horas na vida de uma mulher. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p. 171-172.

DOR, Joël. A relação com as mulheres. O desafio. A transgressão – Elementos de diagnóstico diferencial entre as perversões, a neurose obsessiva e a histeria. *In*: _____. **Estrutura e perversões**. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991. p. 121-133.

DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucilia. Fazer cinema, fazer psicanálise. *In*: DUNKER; RODRIGUES (Org.). **Cinema e psicanálise**. São Paulo: nVersos, 2012. 1 v. p. 13-26. (Coleção Cinema e Psicanálise).

EICHENBAUM, Boris. [1919]. Sobre Leão Tolstói. *In*: GÓRKI, Máximo. **Leão Tolstói**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983. p. 81-86. (Coleção Elos).

_____. [1920]. Sobre as crises de Leão Tolstói. *In*: GÓRKI, Máximo. **Leão Tolstói**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983. p. 87-92. (Coleção Elos).

ELIA, Luciano. Psicanálise: clínica & pesquisa. *In*: ELIA, Luciano; ALBERTI, Sonia. (Org.). **Clínica e pesquisa em psicanálise**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000. p. 19-35.

ESPANCA, Florbela. A um livro. *In*: _____. **Antologia poética de Florbela Espanca**. São Paulo: Martin Claret, 2015. p. 37. (Edição especial).

FIGUEIREDO, Luís Cláudio. Apresentação: a psicanálise como enclave do romantismo. *In*: LOUREIRO, Ines Rosa Bianca. **O carvalho e o pinheiro**: Freud e o estilo romântico. São Paulo: Escuta: FAPESP, 2002. p. 11-14.

FIGUEIREDO, Rubens. Sobre o autor. *In*: TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 811-813.

FERREIRA, Nadiá Paulo. **Amor, ódio e ignorância**: literatura e psicanálise. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos Livraria e Editora, 2005. (Coleção Janus).

FREUD, Sigmund. [1893]. Estudos sobre a histeria. *In*: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standart* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 2 v.

_____. [1897a]. Extratos dos documentos dirigidos a Fliess: Rascunho N. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standart* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 1 v. p. 304-307.

_____. [1897b]. Extratos dos documentos dirigidos a Fliess: Carta 72. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standart* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 1 v. p. 317.

_____. [1900]. A interpretação dos sonhos (I). *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standart* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 4 v.

_____. [1907a]. Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standart* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 9 v. p. 13-88.

_____. [1907b]. Atos obsessivos e práticas religiosas. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standart* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 9 v. p. 105-117.

_____. [1908a]. Escritores criativos e devaneio. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standart* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 9 v. p. 131-143.

_____. [1908b]. Moral sexual ‘civilizada’ e doença nervosa moderna. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standart* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 9 v. p. 165-186.

_____. [1910]. Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standart* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 11 v. p. 67-141.

_____. [1911]. Formulações sobre os dois princípios do acontecer psíquico. *In*: FREUD, Sigmund. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 2004. 1 v. p. 63-78.

_____. [1914]. À guisa de introdução ao narcisismo. *In*: FREUD, Sigmund. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 2004. 1 v. p. 95-131. (Obras psicológicas de Sigmund Freud).

_____. [1915a]. O inconsciente. *In*: FREUD, Sigmund. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 2004. 2 v. p. 13-74.

_____. [1915b]. Pulsões e destinos da pulsão. *In*: FREUD, Sigmund. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 2004. 1 v. p. 133-173.

_____. [1917]. Uma dificuldade no caminho da psicanálise. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standart* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 17 v. p. 143-153.

_____. [1919a]. Sobre o ensino da psicanálise nas universidades. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standart* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 17 v. p. 183-189.

_____. [1919b]. O ‘Estranho’. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standart* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 17 v. p. 233-273.

_____. [1920]. Uma nota sobre a pré-história da técnica de análise. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standart* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 18 v. p. 277-279.

_____. [1923]. Dois verbetes de enciclopédia. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standart* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 18 v. p. 249-274.

_____. [1925]. **A negação**. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. [1926]. A questão da análise leiga. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standart* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 20 v. p. 173-248.

_____. [1928]. Dostoievski e o parricídio. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standart* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 21 v. p. 179-200.

_____. [1930a]. O prêmio Goethe. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 21 v. p. 355-364.

_____. [1930b]. O mal-estar na civilização. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 21 v. p. 13-122.

_____. [1933a]. Conferência XXXII: Ansiedade e vida instintual. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standart* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 22 v. p. 85-112.

_____. [1933b]. Conferência XXXV: A questão de uma *Weltanschauung*. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standart* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 22 v. p. 155-177.

_____. [1933c]. Breves escritos: Prefácio a A vida e as obras de Edgar Allan Poe: uma interpretação. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standart* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 22 v. p. 252.

_____. [1935]. Breves escritos: A Thomas Mann, no seu sexagésimo aniversário. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standart* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 22 v. p. 253-254.

_____. [1950]. Projeto para uma psicologia científica. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standart* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 1 v. p. 333-454.

FONTANE, Theodor. **Effi Briest**. Tradução de Mário Luiz Frungillo. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

FONTENELE, Laéria. Serve a literatura à transmissão da psicanálise?. *In*: SCOTTI *et al.* (Org.). **Escrita e psicanálise II**. 1. ed. Curitiba: Editora CRV, 2010.

FUKS, Betty. **O homem Moisés e a religião monoteísta – Três ensaios**: o desvelar de um assassinato. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

GOMES, Rebeca Carolinne Castro. **Leon Tolstói**: o romancista e o dogmático. Do conflito perene à produção literária. 2014.76 f. Monografia (Graduação em Psicologia) – Curso de Psicologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

GOMIDE, Bruno Barretto. **Da estepe à caatinga**: o romance russo no Brasil (1887-1936). 2004.702 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

GÓRKI, Máximo. **Leão Tolstói**. Tradução de Rubens Pereira dos Santos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

JACOTO, Lilian. Introdução. *In*: QUEIRÓS, Eça de. **O primo Basílio**: episódio doméstico. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015. p. 7-18.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. Testemunhos do inconsciente. *In*: LIMA, Marcia Mello de; JORGE, Marco Antonio Coutinho. (Org.). **Saber fazer com o real**: diálogos entre Psicanálise e Arte. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2009. p. 42-68.

_____. Clarice Lispector e o poder da palavra. *In*: DIDIER-WEILL, Alain. **Nota azul**: Freud, Lacan e a arte. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014. p. 71-76.

KRETSCHMER, JOHANNES. Apresentação. *In*: MANN, Thomas. **O escritor e sua missão**: Goethe, Dostoiévski, Ibsen e outros. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 7-23.

LACAN, Jacques. [1957]. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. *In*: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 496-533.

_____. [1957-1958]. **O Seminário, livro 5**: as formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. [1958-1959a]. **O Seminário, livro 6**: o desejo e sua interpretação. Rio de Janeiro:

Zahar, 2016.

_____. [1959b-1960a]. **O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. [1960b]. Discurso aos católicos. *In*: LACAN, Jacques. **O triunfo da religião: precedido de Discurso aos católicos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p. 9-54.

_____. [1964]. **O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LEADER, Darian. **O roubo da Mona Lisa: o que a arte nos impede de ver**. Tradução de Antonio José Silva e Souza. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

_____. **Além da depressão: novas maneiras de entender o luto e a melancolia**. Tradução de Fátima Santos. Rio de Janeiro: Best Seller, 2011.

LIMA, Marcia Mello de; JORGE, Marco Antonio Coutinho. Apresentação. *In*: _____; _____. (Org.). **Saber fazer com o real: diálogos entre Psicanálise e Arte**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2009. p. 9-12.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LONGXI, Zhang. Encruzilhada, assassinato à distância e tradução: sobre a ética e a política da comparação. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 79, p. 27-52, abr./maio/jun. 2014. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/publicacoes/revista-brasileira>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

LOUREIRO, Ines Rosa Bianca. **O carvalho e o pinheiro: Freud e o estilo romântico**. São Paulo: Escuta: FAPESP, 2002.

MANN, Thomas. [1922]. Goethe e Tolstói: fragmentos sobre o problema da humanidade. *In*: ROSENFELD, Anatol (Org.). **Ensaio: Thomas Mann**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988. p. 59-135.

_____. Tolstói – no centenário de seu nascimento. *In*: MANN, Thomas. **O escritor e sua missão: Goethe, Dostoiévski, Ibsen e outros**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 32-39.

MANNONI, Maud. **A teoria como ficção: Freud, Groddeck, Winnicott, Lacan**. Rio de Janeiro: Campus, 1982.

_____. **Um saber que não se sabe: a experiência analítica**. Campinas: Papirus, 1989.

_____. **O que falta à verdade para ser dita**. Tradução de Walter Zingerevitz. Campinas: Papirus. 1990.

MAURANO, Denise. **Para que serve a psicanálise?**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. **A histeria**: ontem, hoje e sempre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. (Coleção Para ler Freud).

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**: Realismo e Simbolismo. 4. ed. São Paulo: Editora Pensamento – Cultrix, 2001. 2 v.

NIETZSCHE, Friedrich. **100 aforismos sobre o amor e a morte**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. 2 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Não paginado.

PINHEIRO, Paulo César. Bíblica. *In*: PINHEIRO, Paulo César. **Viola Morena**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. p. 92. (Coleção Tempo poesia).

POMMIER, Gérard. **A neurose infantil da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992. (Coleção Transmissão da Psicanálise).

QUINET, Antonio. **A descoberta do inconsciente**: do desejo ao sintoma. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

RILKE, Rainer Maria. [1875-1926]. **Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke**. Traduções de Paulo Rónai e Cecília Meireles. 4. ed. São Paulo: Globo, 2013.

ROSENFELD, Anatol. [1964]. Literatura e personagem. *In*: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 9-49. (Coleção Debates).

SCHEIBE, Fernando. Apresentação do tradutor. *In*: BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. p. 9-18.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Leão Tolstói**: antiarte e rebeldia. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983a.

_____. Prefácio. *In*: GÓRKI, Máximo. **Leão Tolstói**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983b. p. 9-12. (Coleção Elos).

_____. Posfácio. *In*: TOLSTÓI, LEV. **A Sonata a Kreutzer**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 107-113. (Coleção Leste).

_____. Prefácio. *In*: TOLSTÓI, Liev. **Khadji-Murát**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 7-22.

_____. Uma novela a ferro e fogo. *In*: TOLSTÓI, Liev. **Padre Sérgio**. Tradução de Beatriz Morabito. 3. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 74-77.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de ser feliz**: exposta em 50 máximas. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção Breves Encontros).

_____. **Sobre o ofício do escritor**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Obras de

Schopenhauer).

SCOTTI, Sérgio. A histeria em Freud e Flaubert. **Estudos de Psicologia**, Natal, v. 7, n. 2, p. 333-341. 2002. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1413-294X2002000200014&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 jul. 2017.

_____. Psicanálise, desejo e estilo. **Psychê**, São Paulo, v. 9, n. 15, p. 77-92, jan./jun. 2005. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1415-11382005000100007&script=sci_arttext>. Acesso em: 3 abr. 2017.

_____. Lapsus calami: o inconsciente na escrita ou o inconsciente como uma escrita. *In*: SCOTTI *et al.* (Org.). **Escrita e psicanálise II**. 1. ed. Curitiba: Editora CRV, 2010. p. 151-155.

SHIRER, William Lawrence. **Amor e ódio**: o casamento tumultuado de Sônia e Leon Tolstói. Tradução de Milton Camargo Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

STRACHEY, James. [1966]. Prefácio geral do editor inglês. *In*: **FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standart* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 1 v. p. 19-28.

_____. [1990]. Nota do editor inglês. *In*: **FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standart* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 9 v. p. 15-17.

TEIXEIRA, Ivan. O formalismo russo. **Revista Cult**, São Paulo, ano 2, n. 13, p. 36-39, ago. 1998. Disponível em: <https://www.academia.edu/479519/Texto_sobre_Formalistas_Russos_de_Ivan_Teixeira_n%C3%BAmero_12_da_CULT>. Acesso em: 3 abr. 2017.

TITAN JÚNIOR, Samuel. Prefácio. *In*: TOLSTÓI, Liev. **Padre Sérgio**. Tradução de Beatriz Morabito. 3. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 69-74.

TOLSTÓI, Liev. [1882]. De *Uma confissão*. Tradução de Anastassia Bytsenko. *In*: _____. **Os últimos dias**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 21-35.

_____. [1895]. Carta 417. Para M. L. Tolstói. Tradução de Belkiss J. Rabello. *In*: TOLSTÓI, Liev. **Os últimos dias**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 351-359.

_____. [1896]. De *O que é arte?*. Tradução de Anastassia Bytsenko. *In*: TOLSTÓI, Liev. **Os últimos dias**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 95-104.

_____. [1900-1910]. Dos *Diários de Tolstói*. Tradução de Natalia Quintero. *In*: TOLSTÓI, Liev. **Os últimos dias**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 391-409.

_____. [1901a]. Carta 471. Para V. G. Tchertkov. Tradução de Belkiss J. Rabello. *In*: TOLSTÓI, Liev. **Os últimos dias**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 368-369.

_____. [1901b]. Resposta à determinação do Sínodo de excomunhão, de 20 - 22 de

fevereiro, e às cartas recebidas por mim a esse respeito. Tradução de Denise Regina de Sales. *In: TOLSTÓI, Liev. Os últimos dias*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 185-195.

_____. [1902]. De *O que é religião e em que consiste sua essência?*. Tradução de Denise Regina de Sales. *In: TOLSTÓI, Liev. Os últimos dias*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 196-212.

_____. [1904]. Carta 508. Para V. G. Tchertkov. Tradução de Belkiss J. Rabello. *In: TOLSTÓI, Liev. Os últimos dias*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 370-372.

_____. [1906]. Sobre Shakespeare e o teatro: um ensaio crítico. Tradução de Anastassia Bytsenko. *In: _____ Os últimos dias*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 259-331.

_____. [1908]. De *A lei da violência e a lei do amor*. Tradução de Natalia Quintero. *In: TOLSTÓI, Liev. Os últimos dias*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 332-338.

_____. [1909]. Discurso para o Congresso da Paz em Estocolmo em 1909. Tradução de Denise Regina de Sales. *In: TOLSTÓI, Liev. Os últimos dias*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 339-346.

_____. [1910]. Carta 593. Para Mahatma Gandhi. Tradução de Belkiss J. Rabello. *In: TOLSTÓI, Liev. Os últimos dias*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 385-389.

TOLSTOI, Leon. **Ana Karenina**. Tradução de Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: TecnoPrint, [1985 ou 1990]. (Coleção Universidade de Bolso).

TOLSTÓI, Lev. **A Sonata a Kreutzer**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2010. (Coleção Leste).

TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Padre Sérgio**. Tradução de Beatriz Morabito. 3. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Théo**. Tradução de Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 2014.

VORSATZ, Ingrid. **Antígona e a ética trágica da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

ZWEIG, Stefan. **O pensamento vivo de Tolstói**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961. (Coleção Biblioteca do Pensamento Vivo).

_____. [1925]. 24 horas na vida de uma mulher. *In: ZWEIG, Stefan. Três novelas femininas: Medo, Carta de uma desconhecida e 24 horas na vida de uma mulher*. Tradução de

Adriana Lisboa e Raquel Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p. 113-170.

_____. [1927]. Confusão de sentimentos. *In*: ZWEIG, Stefan. **Novelas insólitas**: Segredo ardente, Confusão de sentimentos, A coleção invisível, Júpiter, Foi ele?, Xadrez, uma novela. Tradução de Kristina Michahelles, Maria Aparecida Barbosa e Murilo Jardim. Rio de Janeiro: Zahar, 2015. p. 77-158.