

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

Brunno Alvares Ataíde Mourão

**A MORTE E SEUS DESDOBRAMENTOS NA OBRA "A MORTE DE IVAN  
ILITCH", DE LEV TOLSTÓI: UMA PERSPECTIVA PSICANALÍTICA**

Goiânia  
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

### 2. Nome completo do autor

BRUNNO ALVARES ATAIDE MOURÃO

### 3. Título do trabalho

*A MORTE E SEUS DESDOBRAMENTOS NA OBRA "A MORTE DE IVAN ILITCH", DE LEV TOLSTÓI: UMA PERSPECTIVA PSICANALÍTICA*

### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Brunno Alvares Ataide Mourao, Discente**, em 24/01/2025, às 15:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cristovao Giovanni Burgarelli, Professor do Magistério Superior**, em 24/01/2025, às 16:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5118190** e o código CRC **CA1D619C**.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

Brunno Alvares Ataíde Mourão

**A MORTE E SEUS DESDOBRAMENTOS NA OBRA "A MORTE DE IVAN  
ILITCH", DE LEV TOLSTÓI: UMA PERSPECTIVA PSICANALÍTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia, da Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Mestre em Psicologia. Área de Concentração: psicologia. Linha de pesquisa: bases históricas, teóricas e políticas da psicologia.

Orientador: Dr. Cristóvão Giovani Burgarelli

Goiânia

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Mourão, Brunno Alvares Ataide  
A MORTE E SEUS DESDOBRAMENTOS NA OBRA "A MORTE DE IVAN ILITCH", DE LEV TOLSTÓI: UMA PERSPECTIVA PSICANALÍTICA [manuscrito] / Brunno Alvares Ataide Mourão. - 2025.  
CL, 150 f.

Orientador: Prof. Cristóvão Giovani Burgarelli.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação (FE), Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Goiânia, 2025.

1. morte. 2. psicanálise. 3. crítica literária. 4. mania-melancolia. 5. Ivan Ilitch. I. Burgarelli, Cristóvão Giovani, orient. II. Título.

CDU 159.9



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Ata nº 38 da sessão de Defesa de Dissertação de **BRUNNO ALVARES ATAIDE MOURÃO**, que confere o título de Mestre em **Psicologia**, na área de concentração em **Psicologia**.

Aos **seis dias do mês de novembro de 2024 (06/11/2024)**, a partir das **10:30 horas**, na **sala 242** da **Faculdade de Educação**, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "**A MORTE DE IVAN ILITCH, DE LIEV TOLSTÓI: UM OLHAR PSICANALÍTICO ACERCA DO MORRER NAS MANIFESTAÇÕES MANÍACAS E MELANCÓLICAS**". Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor **Cristóvão Giovani Burgarelli (PPGP UFG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor **Cassio Eduardo Soares Miranda (UFPI)**, membro titular externo; **cuja participação ocorreu através de videoconferência**. Professora Doutora **Priscilla Melo Ribeiro de Lima (PPGP UFG)**, membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **sugeriram a alteração do título do trabalho**. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor **Cristovao Giovani Burgarelli**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos **seis dias do mês de novembro de 2024**.

**Presidente e membro titular 1**

Cristóvão Giovani Burgarelli/PPGP UFG

**Membro titular 02 - nome completo**

Priscilla Melo Ribeiro de Lima/PPGP UFG

**Membro titular 03 - nome completo**

Cassio Eduardo Soares Miranda/UFPI

**TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA**

***A MORTE E SEUS DESDOBRAMENTOS NA OBRA "A MORTE DE IVAN ILITCH", DE LEV TOLSTÓI: UMA PERSPECTIVA PSICANALÍTICA***



Documento assinado eletronicamente por **Brunno Alvares Ataide Mourao, Discente**, em 24/01/2025, às 15:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cristovao Giovani Burgarelli, Professor do Magistério Superior**, em 24/01/2025, às 16:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Priscilla Melo Ribeiro De Lima, Professora do Magistério Superior**, em 29/01/2025, às 07:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cassio Eduardo Soares Miranda, Usuário Externo**, em 01/02/2025, às 08:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5118206** e o código CRC **3E600E9E**.

À minha filha, Maria Luisa.

## **Agradecimentos**

Gostaria de expressar minha profunda gratidão aos meus amigos de vida: Rodrigo Oliveira, Fernando Machado e Letícia Ferreira, cujos incentivos e trocas de saber foram fundamentais ao longo desta jornada. À minha amiga Nayara Aguiar, sou grato pelas conversas enriquecedoras e pelo apoio constante na conclusão desta empreitada. Agradeço também ao meu antigo orientador, Dr. Rodrigo Vieira Marques, cuja orientação foi essencial para os fundamentos deste trabalho. Por fim, expresso minha sincera gratidão ao meu atual orientador, Dr. Cristóvão Giovani Burgarelli, por sua generosidade e pelas contribuições significativas que moldaram a trajetória desta dissertação.

## SUMÁRIO

RESUMO.....	8
ABSTRACT.....	9
INTRODUÇÃO.....	10
<b>CAPÍTULO 1 - A NARRATIVA DE IVAN ILITCH E SUAS COMPOSIÇÕES.....</b>	<b>21</b>
1.1 – A novela A morte de Ivan Ilitch no conjunto da obra de Tolstói.....	21
1.2 – Contexto da composição.....	26
1.3 – Enredo, contexto e personagens: vidas medíocres.....	27
1.4 – Ascensão.....	31
1.5 – A queda.....	32
1.6 – A segunda queda, a doença.....	34
1.7 – A morte em vida.....	39
1.8 – Guerássim.....	41
1.9 – Antíteses, solidão e o declínio das relações sociais.....	42
1.10 – Fim da morte.....	44
1.11 – Indiferença, burocracia, humanização e sobrevivência.....	45
<b>CAPÍTULO 2 - A RELAÇÃO DO SER HUMANO COM A MORTE: PERSPECTIVAS.....</b>	<b>49</b>
2.1 – A morte domada.....	52
2.2 – A morte de si.....	56
2.3 – A morte do outro.....	60
2.4 – A morte interdita.....	63
2.5 – Todas as mortes.....	66
2.6 – Ariès e Elias, um contraponto.....	68
<b>CAPÍTULO 3 - CRÍTICA LITERÁRIA E PSICANÁLISE.....</b>	<b>72</b>
3.1 – Preâmbulo.....	72
3.2 – Freud e os escritos literários.....	75
3.3 – A meio caminho do fim.....	78
3.4 – A morte do Autor.....	80
3.5 – Textanálise e inconsciente do texto.....	82
3.6 - A escrita do fim: negação e transitoriedade.....	87
<b>CAPÍTULO 4 – MANIA E MELANCOLIA: POSSIBILIDADES PARA UM IN-CONCEBÍVEL DIAGNÓSTICO.....</b>	<b>93</b>
4.1. Preâmbulo.....	93
4.2 – Uma breve apresentação acerca da melancolia e da mania.....	94
4.3 – Melancolia e clínica.....	102
4.4 – A sombra do objeto perdido: uma investigação psicanalítica sobre a dinâmica entre o luto e melancolia.....	106
4.5 – O fracasso entre a mediocridade e a potência: as metamorfoses do maníaco.....	119
4.6 – O sentimento oceânico como defesa.....	121
4.7 – Diagnóstico, Culpa e Ética: A Responsabilidade do Sujeito na Leitura Psicanalítica de "A Morte de Ivan Ilitch".....	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	134
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	140

## Resumo

Este trabalho investiga a morte e seus desdobramentos na obra literária *A Morte de Ivan Ilitch*, de Lev Tolstói, a partir de uma perspectiva psicanalítica freudiana, dialogando com teorias da crítica literária, como a *textanálise* de Jean Bellemin-Noël e a ideia da *morte do autor* de Roland Barthes. Integra também um apanhado histórico-sociológico baseado nos escritos de Philippe Ariès, a fim de contextualizar as transformações culturais e sociais que influenciaram a concepção da morte no Ocidente e como elas ressoam na obra. A partir desse panorama, a análise busca compreender como o protagonista, Ivan Ilitch, enfrentou a morte, evidenciando temas como a perda de ideais, a negação da morte (a crença na imortalidade no inconsciente) e o retorno ao infantil. Explora, ainda, como mote principal, as dimensões do sofrimento psíquico, manifestado em suas autorrecriações, por meio de uma hipótese diagnóstica que articula as concepções de mania e melancolia. Além disso, problematiza o uso do diagnóstico psicanalítico em personagens fictícios, reconhecendo tanto a complexidade quanto as limitações dessa abordagem. Nesse sentido, a análise não apenas abre discussões sobre a subjetividade do personagem, mas também explora os possíveis vestígios da vida de Tolstói que permeiam a obra, desafiando a noção de "morte do autor". Por fim, a hipótese maníaco-melancólica é apresentada como uma possibilidade interpretativa, sem a intenção de fixar um diagnóstico definitivo, permitindo, assim, uma leitura mais flexível que valoriza o diálogo entre leitor, texto e contexto histórico.

Palavras-chave: morte, psicanálise, crítica literária, mania, melancolia, Ivan Ilitch.

## **Abstract**

This work investigates death and its developments in the literary work *The Death of Ivan Ilyich* by Lev Tolstoy, from a Freudian psychoanalytic perspective, dialoguing with theories of literary criticism, such as Jean Bellemin-Noël's textanalysis and Roland Barthes' concept of the death of the author. It also integrates a historical-sociological overview based on the writings of Philippe Ariès, aiming to contextualize the cultural and social transformations that influenced the conception of death in the West and how they resonate in the work. From this panorama, the analysis seeks to understand how the protagonist, Ivan Ilyich, faced death, highlighting themes such as the loss of ideals, the denial of death (the belief in immortality in the unconscious), and the return to the infantile. Moreover, it explores, as its main focus, the dimensions of psychic suffering manifested in his self-recriminations through a diagnostic hypothesis that articulates the concepts of mania and melancholia. It also problematizes the use of psychoanalytic diagnosis in fictional characters, recognizing both the complexity and limitations of this approach. In this sense, the analysis not only opens discussions about the subjectivity of the character but also explores the possible traces of Tolstoy's life that permeate the work, challenging the notion of the "death of the author." Finally, the manic-melancholic hypothesis is presented as an interpretative possibility, without intending to establish a definitive diagnosis, thus allowing a more flexible reading that values the dialogue between the reader, the text, and the historical context.

**Keywords:** death, psychoanalysis, literary criticism, mania, melancholy, Ivan Ilyich.

## Introdução

A morte existe para aqueles que aspiram, somente quem está vivo pode explicar acerca dela, e há inúmeras maneiras de perpetuá-la. Seja pelo som que escapa de uma boca em forma de lamento, ou pelas mãos trêmulas que marcam uma folha com lápis ou pincel, pelos dedos em ritmo desordenado sobre as teclas, ou até mesmo por um pensamento nunca expresso em palavras, música ou qualquer outra forma de arte. O fenecer, embora faça parte de uma perspectiva definitiva e imutável, se manifesta diante do movimento dos vivos, também. Ou seja, a morte, enquanto experiência direta, é algo que escapa à compreensão total daqueles que já partiram. Logo, nós, sobreviventes, continuamos constantemente a refletir, falar ou criar sobre o fim de algo ou de alguém. Lev Tolstói foi um desses, um dos maiores escritores de todos os tempos, que transformou seus traumas, decorrentes das inúmeras mortes que presenciou, em escrita. Do pranto ao pensamento, da reflexão solitária à arte. Ninguém, como afirmou Stefan Zweig (2020, p. 16), "aceitou com força tão gigantesca a luta com o inominável, com a tragédia da impermanência" através das letras como Tolstói. "Ele se afastou para um deserto, e lá, solitário, com a máxima tensão de todas as forças de seu espírito, fita 'o mais importante' – a morte" (Gorki, 1983, p. 51).

Perante a morte, este a compreendeu – não há nada depois dela<sup>1</sup>. Acerca desta constatação nadificante, uma vez percebendo o sem sentido e o inominável perante o fim das coisas, o malogro incidiu sobre a sua vida. A partir desta compreensão, Zweig (2020) relata que Tolstói tomou a reflexão sobre os infortúnios da existência humana – sobretudo a morte – como um motivo de vida, ou seja, diante dessa contradição “[...] mesmo voltado para o Nada, o olhar de León Tolstói continua claro e agudo, o olhar mais conhecedor e espiritual entre os homens de nossa época” (p. 16).

Diante disso, os pilares que sustentavam sua existência foram se desintegrando gradualmente: o reconhecimento esvaneceu-se como um sopro efêmero, o valor atribuído ao dinheiro foi reduzido ao abjeto, o corpo degradou-se à condição de abrigo para vermes e a arte foi relegada a um mero entretenimento insignificante. Tolstói, desde jovem, lutou incansavelmente contra a compreensão perturbadora da morte, buscando respostas em

---

<sup>1</sup> Nas palavras de Tolstói: “mas o que é Deus? Aquele, uma partícula do qual é minha alma. Isto é tudo. Para quem aprendeu a raciocinar, é difícil ter fé, e viver em Deus só se pode por meio da fé”, citado por Gorki (1983, p. 45).

questionamentos filosóficos, devassidão e na própria arte. Mesmo, ainda, com o suporte de sua posição social elevada, sua poética e a sua fé, nada disso se mostrou suficiente para aplacar o sofrimento diante dos infortúnios da vida, “pois aquelas trevas destroem todos os pergaminhos e apagam as velas da igreja, aquele frio polar não pode ser aquecido com o hálito tépido da palavra. [...] Não há vontade nem sabedoria capazes de iluminar o coração transtornado do homem aturdido” (Zweig, 2020, p. 16).

Apesar de lutar desde tempos imemoriais contra o fantasma da morte, reconhecendo sua essência vazia e arrebatadora através de um olhar apurado em relação à mortalidade, Tolstói fora acometido pelo medo até o final da existência. Mesmo sendo um exímio conhecedor sobre a finitude, havia um limite, um resto de mistério e pavor. Por essa razão, segundo Elias Canetti (2019), o maior temor do ser humano é relacionar-se com o desconhecido, de modo que ele “[...] quer ser capaz de conhecê-lo ou, ao menos, de classificá-lo” (p. 11). De acordo com Zweig (2020), o medo da morte, com o qual Tolstói lidou ao longo de toda a sua vida, aliado à sua imaginação poética singular, permitiu-lhe conhecer “[...] todos os sintomas do apagar-se físico, cada traço, cada sinal que a foice de tãatos marca na carne passageira, cada arrepio e assombro da alma que se afunda” (p. 41-42).

Neste percurso, é importante ressaltar a trajetória de Lev Nikolaevitch Tolstói. Originário da nobreza russa e nascido em 1828, ele enfrentou a perda precoce de sua mãe, a princesa Mária Volkônskaia, aos dois anos de idade. "O primeiro encontro com a morte é quando, ainda criança, o levam até o cadáver da mãe; ali está algo frio e rígido que, ainda ontem, era vida" (Zweig, 2020, p. 37). Alguns anos depois, em 1837, Tolstói perdeu também o pai, o conde Nikolai Tolstói. Diante dessas tragédias, ele e seus irmãos passaram a morar com a tia, Tatiana Iergolskaia.

Durante sua juventude, Tolstói buscou aprimorar seus conhecimentos buscando novas experiências e áreas de estudo. Começou em Kazan, dedicando-se às línguas orientais, mas logo se deixou seduzir pela vida agitada e boêmia de Moscou. Em busca de novos horizontes, partiu então para São Petersburgo, onde se matriculou na faculdade de Direito. Porém, devido a seus excessos e críticas aos métodos de ensino, desistiu do curso. Como ele mesmo afirmou, "aos dezoito anos, quando abandonei o segundo período da universidade, já não acreditava em mais nada do que me haviam ensinado" (Tolstói, 1882/2017, p. 15). Ao regressar a Moscou, cheio de dívidas, vendeu parte de seus bens, mergulhando em uma vida de prazeres, marcada por jogos, álcool e violência:

Não consigo lembrar-me daqueles anos sem horror, repugnância e dor no coração. Eu matava pessoas na guerra, desafiava homens para duelos com o intuito de

matar, perdia dinheiro no jogo de cartas, desperdiçava o trabalho dos mujiques e os martirizava, levava uma vida depravada, ludibriava. Mentira, roubo, luxúrias de todo tipo, bebedeira, violência, assassinato... Não havia crime que eu não cometesse e, por tudo isso, meus colegas me elogiavam, me consideravam, e me consideraram, um homem relativamente moral. Assim vivi dez anos (Tolstói, 1882/2017, p. 15).

Durante esse período de vida mais livre, que se iniciou em 1851 com seu retorno a Moscou, Tolstói não apenas se dedicou à escrita, mas também, influenciado por um de seus irmãos, alistou-se no exército e participou da Guerra da Crimeia. Mesmo em meio aos conflitos, ele continuou a produzir contos. Em 1856, após deixar a empreitada militar, Tolstói retornou à sua propriedade em Iasnaia Poliana, onde fundou uma escola inovadora para adultos e crianças. Seus métodos pedagógicos eram revolucionários para a época, defendendo a não violência e a transmissão de conhecimento sem o uso de avaliações – uma espécie de "anti-pedagogia". Além dessas práticas, Tolstói também “[...] procurava a experiência de uma perspectiva em que estivessem ausentes os pressupostos de superioridade, inerentes à literatura europeia” (Figueiredo, 2018, p. 16).

No ano de 1862, Tolstói casou-se com Sófia Andréievna Behrs, com quem teve treze filhos. No entanto, com o passar dos anos, as questões da morte e do vazio o afetaram profundamente, levando-o a uma severa crise moral. Esse abalo o fez romper com a estética de seus grandes romances anteriores, como *Guerra e Paz* (1869) e *Anna Kariênina* (1877), e trilhar um novo caminho em sua produção literária. A partir de então, Tolstói adotou uma conduta social-mística em seus trabalhos posteriores, conhecida como "tolstoísmo". Embora essa nova abordagem o tenha levado a criar obras panfletárias, como *Minha religião* (1884) e *O que é arte?* (1897), segundo Boris Schneiderman (2009a), ele manteve o brilho artístico em obras como *Sonata Kreutzer* (1891), *Khadji-Murát* (1905) e, principalmente, *A morte de Ivan Ilitch* (1886).

Em meio a essa jornada, a luta de Lev Tolstói contra as questões existenciais da morte culminou em 1910, aos 82 anos. Em seus últimos anos, Tolstói tornou-se cada vez mais imerso em uma vida marcada por uma profunda religiosidade e uma crescente preocupação com as injustiças sociais, que o levaram a renunciar aos privilégios de sua classe. Buscando reconciliação espiritual e um desprendimento completo dos bens materiais, faleceu em uma estação ferroviária remota, em Astápovo, enquanto se dirigia a um mosteiro, numa tentativa de viver em maior conformidade com seus ideais.

Após traçarmos o percurso biográfico de Tolstói, concentremo-nos agora no cerne de nossa investigação: a obra *A morte de Ivan Ilitch*, publicada no final do século XIX. Nela,

descortina-se um cenário moderno marcado pelo fulgor da desorientação e do pavor que se infiltrou no cotidiano de então. Logo, essa conjuntura, como bem observou Marshall Berman (1982/1986), possibilitou “[...] a vertigem e o terror de um mundo no qual ‘tudo que é sólido desmancha no ar’”<sup>2</sup> (p. 13). Assim sendo, ainda de acordo com este, “ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir [...] valores e vidas” (Berman, p. 13), onde os sujeitos, situados a partir deste momento, são perpassados pelo niilismo e o desfalecimento das ordens estabelecidas, como o caso do juiz e protagonista, Ivan Ilitch, da composição poética supramencionada que passaremos em análise, ao longo destes escritos<sup>3</sup>.

Dessa forma, a modernidade – concebida principalmente a partir do século XIX até os dias atuais – pôde moldar homens e mulheres que atravessam lugares contraditórios. Esses indivíduos experimentam tanto o júbilo, a alegria e o poder de transformar seus próprios destinos e o futuro de outros em algo 'dotado de valor', quanto enfrentam a aniquilação desses mesmos valores, por meio de conversões drásticas e destrutivas, que geram vazio e uma profunda falta de sentido em relação à vida. Por esta razão, conforme Berman (1982/1986, p. 15), “o turbilhão da vida moderna [...] cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera[ndo] o próprio ritmo de vida, gera[ando] novas formas de poder [...]”. A exemplo do ambiente laboral do personagem Ivan Ilitch, sistema jurídico deste referido período, dotado de burocracia e novas condutas que transformam relações humanas em vínculos perpassados por interesses frios e obscuros.

Conforme Berman (1982/1986), a percepção e compreensão desse momento histórico ocorreram, principalmente, por meio do olhar de Jean-Jacques Rousseau, que observou que o indivíduo vive em constante incerteza sobre o que irá amar no futuro<sup>4</sup>. Ele sonha intensamente com algo sólido a que possa se apegar, mas, conforme a perspectiva do pensador francês, depara-se apenas com sombras efêmeras que desaparecem assim que tenta alcançá-las. Diante

---

<sup>2</sup> Essa icônica passagem de Karl Marx e Friedrich Engels, presente na obra *O Manifesto Comunista*, anuncia que as ações da burguesia ao longo da história conduziram a um destino em que “todas as relações fixas e cristalizadas, com seu séquito de crenças e opiniões tornadas veneráveis pelo tempo, são dissolvidas, e as novas envelhecem antes mesmo de se consolidarem. Tudo que é sólido e estável se volatiliza, tudo que é sagrado é profanado, e os homens são finalmente obrigados a encarar com sobriedade e sem ilusões sua posição na vida, suas relações recíprocas” (Marx e Engels, 1948/2011, p. 43-44).

<sup>3</sup> “A ironia moderna se insinua em muitas das grandes obras de arte e pensamento do século passado; ao mesmo tempo ela se dissemina por milhões de pessoas comuns, em suas existências cotidianas” (Berman, 1982/1986, p. 13).

<sup>4</sup> “Eu começo a sentir a embriaguez a que essa vida agitada e tumultuosa me condena. Com tal quantidade de objetos desfilando diante de meus olhos, eu vou ficando aturdido. De todas as coisas que me atraem, nenhuma toca o meu coração, embora todas juntas perturbem meus sentimentos, de modo a fazer que eu esqueça o que sou e qual meu lugar” (Rousseau como citado em Berman, 1982/1986, p. 17).

disso, considerando a gênese do sentido moderno, é importante ressaltar que certos eventos, iniciados durante a Revolução Francesa, se consolidaram no século subsequente, estabelecendo um ambiente propício “[...] de agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição de barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma” (Berman, 1982/1986, p. 17).

Considerando o exposto e direcionando nossa análise para o contexto específico da obra poética em questão, produzida na Rússia do século XIX, é importante ressaltar que, apesar do atraso social e científico em relação ao restante da Europa na época, o país testemunhou a criação de “(...) alguns dos mitos e símbolos mais poderosos e duradouros da modernidade<sup>5</sup>: o Homem comum, o Homem Supérfluo, o Subterrâneo, a Vanguarda, o Palácio de Cristal e, finalmente os Conselhos de Trabalhadores ou Sovietes” (Berman, 1982/1986, p. 169). Entre essas produções, a obra *A morte de Ivan Ilitch* (1886) destaca-se por sua profunda exploração dos aspectos mais ordinários e fúteis da vida de uma pessoa.

Nesse sentido, a presente dissertação buscou investigar, sob a luz da psicanálise – pautada na teoria freudiana, bem como nas conjecturas da crítica literária, em especial, a “textanálise” de Jean Bellemin-Noël (1983) e “a morte do autor” de Roland Barthes (1968/2012) –, a morte no contexto de uma novela de Lev Tolstói, *A morte de Ivan Ilitch* (2009). Compõe este estudo um apanhado histórico-sociológico acerca da morte no ocidente a partir dos escritos de Philippe Ariès (2014, 2017), como forma de diálogo e entendimento da concepção da obra em destaque. Discorremos, com base nesses pressupostos anteriormente citados, acerca do “processo de morrer” do protagonista, abordando a morte dos ideais, a negação da morte (a ideia de imortalidade no inconsciente), o retorno ao infantil, bem como as dimensões da autorrecriação sob a perspectiva maníaca e melancólica. Neste sentido, acerca de uma perspectiva “patológica”, vale destacar que não estamos nem concordando por um fechamento total acerca de uma leitura diagnóstica, nem a negando – a psicanálise ficaria em um entre.

---

<sup>5</sup> A modernidade na Rússia foi um processo complexo e contraditório, marcado por peculiaridades que a diferenciam da experiência ocidental. Essa singularidade se refletiu na cultura, na política e na sociedade russa, moldando sua trajetória histórica até os dias atuais. Nesse sentido, conforme Faustino (2010), a sociedade russa da época – especialmente as classes “superiores”, como a dos magistrados – desempenhava um papel central na incorporação das tendências modernizantes que surgiam no país. Tolstói, ao situar sua narrativa em um período de transição social, não apenas retrata as dificuldades dessa transformação, mas também contrapõe as formas “modernas” e “tradicionais” de vivenciar a morte naquela sociedade.

Ademais – a partir de um olhar psicanalítico, como dissemos anteriormente – esta pesquisa aborda uma obra de arte que abarca a dimensão da morte e seus desdobramentos. Logo, é importante questionar a escolha de uma poética literária do século XIX, especificamente. Cabe perguntar em que medida esta novela contribuiria para uma pesquisa em psicanálise e por que Tolstói foi o autor escolhido para esta análise. A princípio, as respostas encontram-se ao longo do corpo destes escritos, sobretudo nos capítulos vindouros, mediante as problematizações que tais questões colocaram em exame com base na teoria psicanalítica e outros saberes afins, a exemplo da teoria literária.

Mas de maneira prévia, podemos dizer que, de acordo com Ferreira (2018, p. 85), “Freud sugere que o psicanalista não ignore os caminhos criativos trilhados pelo escritor, na medida em que estes podem guiá-lo a compreender o que parece ser incompreensível”. Segundo Freud (1907/1976), estes artistas “são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar” (p. 18). Além do mais, a psicanálise assumiria a tarefa de buscar no processo criativo aquilo que escaparia a uma lógica consciente, abrindo campo para um outro espaço do sentido da obra aquém do próprio desejo do autor. Mais do que inviabilizar a autonomia de um projeto literário, essa via compreensiva enfatizaria o trabalho do sentido que se estabelece entre o autor e o leitor. Nesta perspectiva, “o que é que eu leio quando leio? [...] Lemos primeiro a nós mesmos, seja qual for a obra literária, quer a produzamos, quer a consumamos” (Bellemin-Noël, 1983, p. 34).

Com efeito, o criador da psicanálise eleva esses artistas a um patamar de conhecedores da mente humana, que usam suas fantasias de maneira bastante intensa – como as crianças –, mas com uma diferença: conseguem separar a realidade do devanear; e nesta separação, os escritores criativos detêm um saber acerca de suas fantasias assim como os pacientes neuróticos em processo de transferência (Freud, 1907/1976). Acreditamos, portanto, que o arcabouço da literatura – em especial, Tolstói – pode contribuir ao propósito psicanalítico de se aproximar daquilo que excede a razão humana e desvela o campo desejante de um inconsciente que se estrutura como linguagem.

Em relação à narrativa em si, essa novela, que se encontra no panteão de obras-primas de Tolstói, destaca-se como uma das mais tocantes e dilacerantes da literatura universal. Retrata o absurdo da existência, denunciando que o viver, em certa medida, é “uma série de tormentos em crescendo, voa[ando] cada vez mais veloz para o fim, para o mais terrível dos sofrimentos (...) não há explicação, a morte...” (Tolstói, 2009, p. 70). Acerca desse desatino, Maurice

Blanchot (1987) discorre que os humanos não pensam sobre a morte, desviam-se dela. E neste esquivar, há uma dissimulação, mas só existe este disfarce porque a “própria morte é fuga perpétua perante a morte, porque ela é a profundidade da dissimulação. Assim, dissimular-se em face dela é, de certa maneira, dissimular-se nela” (Blanchot, 1987, p. 92). Ou seja, interpretamos o processo de morte – pautado na negação, criando uma metafísica que dê sentido e, de certa forma, uma eternidade – como uma defesa frente ao fim:

Posso morrer? Tenho o poder de morrer? Estas perguntas só têm força quando todas as escapatórias foram recusadas. Depois que se concentra inteiramente em si mesmo na certeza de sua condição mortal, é quando a preocupação do homem passa a ser a de tornar a morte possível (...) o homem morre, isso não é nada, mas o homem é a partir de sua morte, liga-se fortemente à sua morte, por um vínculo de que ele é juiz, ele faz sua morte, faz-se mortal e, por conseguinte, confere-se o poder de fazer e dá ao que faz seu sentido e sua verdade (Blanchot, 1987, p. 93).

Indo ao encontro da citação anterior, uma pergunta retórica se faz: “Não seria melhor dar à morte o lugar na realidade e em nossos pensamentos que lhe é devido, e dar um pouco mais de proeminência à atitude inconsciente para com a morte, que, até agora, tão cuidadosamente suprimimos?” (Freud, 1915/1974, p. 339). De fato, segundo Freud, sendo o inconsciente um lugar conhecido pelos artistas, há muito tempo, cabe-nos, também, a tutela por tecer um caminho entre um campo que preza pelo saber e a verdade, ou seja, a ciência, isto é, criando uma dimensão de diálogo entre estes dois lugares: o artístico e o científico. Isto é, ao reconhecer a inevitabilidade da morte – embora pensemos o fenecer, também, como uma espécie de escrita que não se apaga e não deixa de se inscrever – e permitir que essa compreensão influencie nossa visão de mundo, podemos desenvolver um discernimento mais profundo da psicologia humana e da natureza da existência a partir da interlocução destes dois vieses.

Neste meio tempo, o nosso trabalho de dissertação buscou, como objetivo geral, investigar a morte no contexto de uma novela de Lev Tolstói, *A morte de Ivan Ilitch*, sob a perspectiva psicanalítica. Ademais, em relação aos objetivos específicos, procuramos desenvolver os seguintes aspectos: investigar textos psicanalíticos de referência sobre a morte dos ideais; analisar a negação da morte (a ideia de imortalidade no inconsciente, a exemplo da leitura freudiana em contraposição à noção de sentimento oceânico). Além disso, como objetivo central de nossa composição, buscamos debater a incidência maníaca e melancólica no protagonista da obra, uma hipótese que propomos. No entanto, é importante considerar a perspectiva antagônica de Nina Leite (2007), que nos provoca ao afirmar que não é possível psicanalisar uma obra de arte utilizando conceitos clínicos, como, por exemplo, o diagnóstico

de neurose. Esse posicionamento abre a possibilidade de um diálogo crítico, desafiando a aplicação direta de categorias psicanalíticas ao universo literário.

Diante deste processo – conforme Lameira, Costa, Rodrigues (2017) –, tomamos por base o método de pesquisa bibliográfico, com o qual “entendemos que, nesse modo de pesquisa, o pesquisador se propõe não apenas a reproduzir o material que encontrou sobre um dado assunto, mas a trabalhar a partir das contribuições dos autores de estudos concernentes ao tema proposto” (p. 70). Por consequência, artigos e livros<sup>6</sup> foram levantados e fichados, sendo posteriormente expostos e problematizados, usando do cruzamento destas informações para a elucidação das questões e adversidades encontradas no decurso de nossa pesquisa. Através dessa modalidade de investigação, o trabalho elencou múltiplas perspectivas sobre uma questão, em nosso caso, em relação a morte e as suas manifestações (dentro da obra poética em exame, sobretudo, a mania e a melancolia), sob uma perspectiva psicanalítica<sup>7</sup>.

Como resultado desta pesquisa, esta dissertação estruturou-se da seguinte maneira: o capítulo 1, *A narrativa de Ivan Ilitch e suas composições*, faz referência a um compêndio acerca da obra em estudo, *A morte de Ivan Ilitch*, de Lev Tolstói, quando abordamos tanto os pormenores deste trabalho, bem como inserções de críticos e pensadores em relação a esta. De antemão, nesta produção, Tolstói abre mão de uma “vida” após a morte para uma poética do encontro com o inefável, de uma existência precíval, sem sentido e única, revelando o nosso total desamparo, pronunciando o modo absurdo e contingente do existir humano. Ainda, de modo mais específico, o autor em pauta nos traz o universo da hipocrisia, retratando o “luto” dos amigos e familiares *versus* os benefícios que esta morte poderia lhes trazer; bem como o sentimento de alívio de uma pessoa frente à morte do outro – o júbilo por estar vivo, ser um sobrevivente. Expõe, também, a morte dos ideais frente a uma vida aparentemente feliz (sob a égide da mania) – o mergulho em um casamento caótico; revelando o anseio do protagonista em viver uma vida reta, ao seguir os padrões da sociedade de seu tempo, refletindo sobre a morte dos seus verdadeiros desejos em virtude destes parâmetros burocráticos; em outros

---

<sup>6</sup> É importante destacar um aspecto fundamental do material utilizado na análise da obra em pauta: a tradução. Embora utilizemos a respeitável versão de Boris Schnaiderman, o que lemos é, acreditamos, um simulacro. Não lemos Tolstói em sua originalidade, mas nos deparamos com uma versão interpretada de seu texto. Cada palavra, cada expressão do autor na língua eslava foi substituída por um equivalente em português ou algo próximo – uma reconstrução. Assim, enfrentamos as escolhas inevitáveis do tradutor: “Qual a melhor palavra para expressar isso?”. Ou seja, em cada escolha, há um corte, uma cisão, uma *de-cisão*. Confiamos, portanto, em Boris Schnaiderman para nos aproximar o máximo possível do texto original, pois o material usado perpassa pela fidelidade conceitual necessária à análise proposta.

<sup>7</sup> “O verdadeiro início da atividade científica consiste, antes, na descrição de fenômenos, que serão depois agrupados, ordenados e correlacionados” (Freud, 2014, p. 15).

momentos, descreve a dor física e o sofrimento subjetivo (melancólico), perfazendo o processo de morte e a negação sobre o próprio findar; tal como o ódio e o rancor para com os seus próximos, embora, ao final da obra, surjam a compaixão e a serenidade diante do fim. Neste sentido, vemo-nos diante do desafio de, no entrelaçamento desses temas, estabelecer um diálogo entre literatura e psicanálise que rompa com reducionismos psicologistas e historicistas, ao mesmo tempo em que não desconsidere a presença do inconsciente em todo processo criativo.

Em seguida, o capítulo 2, "*A Relação do ser humano com a Morte: Perspectivas*", aborda o caminho histórico e sociológico da morte no contexto ocidental, desde a Idade Média até a contemporaneidade, bem como algumas confluências da psicanálise com a metodologia em questão. Nesta empreitada, apoiamo-nos no historiador das mentalidades Philippe Ariès, que concebeu de maneira tipológica a conduta do ser humano diante do fim, utilizando o arcabouço da arte – incluindo tanto a literatura poética quanto as artes visuais e plásticas, além dos escritos religiosos – para traçar uma via de entendimento sobre a forma contemporânea de lidar com o fenecer. Além disso, apresentamos um breve contraponto sociológico proposto por Norbert Elias, que critica Ariès por romantizar a morte, colocando-nos em uma posição de diálogo e de decisão entre esses saberes, mas reconhecendo a validade de ambos.

Já no capítulo 3, *Crítica Literária e Psicanálise*, trataremos sobre questões e confluências entre psicanálise e literatura, percorrendo uma via de rechaço, a priori, acerca da relação causal entre a biografia do autor e a sua obra, ou seja, partiremos para um caminho dissonante ao reducionismo estabelecido entre estes lugares – embora, como forma de diálogo, apresentaremos, também, algumas provocações a respeito desta destituição. Diante disso, abordaremos perspectivas da própria psicanálise freudiana e da crítica literária.

Nesta primeira concepção – a relação causal entre o perfil biográfico do artista e a sua composição –, embora fosse possível encontrar um nexo<sup>8</sup>, por um momento, entre os personagens e a infância perdida do autor, Freud inicia uma mudança deste prisma a partir do trabalho *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. Neste estudo, embora houvesse uma associação da ficção aos complexos do compositor, esta conexão é posta em xeque.

Já em relação à crítica literária, recorreremos à textanálise de Jean Bellemin-Noël (1978), “uma metodologia na qual o leitor recebe o texto e o constrói a seu modo, levado por ele, a partir de seu próprio desejo, mas em estreita relação com o texto criado” (Elisabeth Rallo, 2005, p. 59). Ou, ainda, segundo o próprio Bellemin-Noël (1978), o que consideramos

---

<sup>8</sup> Assim como a relação biográfica de Tolstói e seus escritos.

importante é compreender como as formações inconscientes transformam-se em texto, deixando de lado uma perspectiva diagnóstica. Assim sendo, o procedimento da “textanálise”, em sua confluência com a teoria psicanalítica, baseia-se no conceito de inconsciente – dito de outra maneira, o inconsciente do texto – entendendo-o como outra lógica que percorre a produção consciente do autor. Isso significa dizer que as formações do inconsciente se organizam na composição como linguagem literária, expressando-se em redes significativas auferidas do modo como determinado autor trabalha com suas imagens criativas, não desconsiderando também tanto os sons e as cores, como ainda os motivos que permeiam as narrativas.

Da mesma forma que há, na psicanálise, um movimento de atribuição de sentido no método da associação livre, a textanálise busca encontrar um sentido que nasce da relação entre o texto e o próprio leitor. Por conseguinte, vale ressaltar que nossa posição frente ao texto não seguirá uma neutralidade tal como se esperaria de um método pautado por referências científicas. Será também do repertório do leitor e do que ele traz de conhecimento de mundo que será possível estabelecer um diálogo entre o que entendemos como inconsciente do texto e a busca de sentido presente no ato da leitura. Conforme dito, este inconsciente não será explicitado de modo aleatório, mas tendo em vista os significantes e as imagens materiais da própria escrita. Logo, o leitor tentaria ouvir, distanciando-se de um posicionamento superegótico, os sons e a melodia dos significantes presentes na criação literária, atentando-se sempre aos detalhes. Em suma, encontrar uma leitura possível e justificada pela própria escrita que não tenha a pretensão de esgotar o texto ou saber dele mais do que saberia o próprio autor, pelo contrário, desvelar um sentido que surge na relação entre a obra e o leitor.

Ainda no terceiro capítulo, embasado em outra perspectiva em relação à teoria literária, utilizamos o artigo “A morte do autor”, de Roland Barthes (1968/2012), como um caminho corroborativo para a nossa pesquisa. Nesta concepção, a obra é separada, em parte, da biografia do artista – que está em confluência com nosso percurso metodológico – sendo que a escrita, de acordo com este autor, é um compósito, no qual o texto pode ter um sentido próprio, por si só. Neste sentido, embora a composição poética seja depositária da fantasia do autor, isto é, incorporando-a e processando-a, o produto final é algo *distinto* do artista. Logo, o ato de compor traz a dimensão do indefinível, “[...] esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (Barthes, 1968/2012, p. 57). E ao final desta parte, vinculamos, sobretudo, a relação a respeito de dois artigos de Freud, de caráter oracular, são eles: *Nossa atitude para com a morte* (1915)

e *Transitoriedade* (1916), trazendo uma perspectiva acerca da interação entre autor, leitor e texto, onde a luta contra a finitude oferece um espaço para refletir sobre a morte e o transitório, entrelaçando as respostas psíquicas cunhadas por Freud, como a melancolia e a mania vistas na parte final deste trabalho.

Por fim, no capítulo 4, *Mania e melancolia: possibilidades para um in-concebível diagnóstico*, tratamos sobre o infantil, sentimento oceânico e o *eu*, sendo este primeiro amparado pela via das *lembranças encobridoras*. Outrossim, debatemos sobre os conceitos de melancolia e mania, embasados no artigo *Luto e melancolia* (1917), trazendo a hipótese de que a existência do personagem, em destaque, perpassou por estes dois lugares ao longo da obra em revista – dimensões que o expuseram ao embate com tãatos. Logo, o afeto maníaco e melancólico foram formas contraditórias de lidar com as perdas – sendo por uma aparente potência vital, seja pela aniquilação em vida – ambas confluindo para um caminho de infortúnios através da pulsão de morte<sup>9</sup>. Embora, como falamos anteriormente, permaneceremos em um espaço intermediário – em um entre. Isto é, manteremos uma abordagem psicanalítica reconhecadora da complexidade e a fluidez das situações diagnósticas, em vez de adotar uma posição rígida.

De maneira sintética, nesta dissertação, nos concentramos na aproximação entre psicanálise e literatura, enfatizando que o saber não se fundamenta em uma verdade absoluta, mas, ao contrário, em múltiplas verdades que coexistem e se entrelaçam. Essa perspectiva, em última análise, nos leva a reconhecer que a verdade é uma construção complexa e dinâmica, permeada por interpretações subjetivas e contextos diversos. Além disso, é fundamental considerar que as dúvidas desempenham um papel essencial nesse processo de conhecimento, funcionando como catalisadoras de reflexão.

Logo, assim como a psicanálise, a literatura não tem a pretensão de oferecer respostas definitivas, mas sim de abrir caminhos para o entendimento das complexidades da condição humana. Nesse sentido, ambas as dimensões compartilham um compromisso com a indagação e a busca pela compreensão, permitindo uma interação frutífera entre as narrativas literárias e as teorias psicanalíticas. Dessa forma, propomos que a literatura, ao revelar as profundezas do desejo, da angústia e da identidade, possa contribuir significativamente para o campo da psicanálise, enriquecendo nossa compreensão sobre o inconsciente e suas manifestações.

---

<sup>9</sup> Embora, assim como eros, as pulsões de destruição, em certa medida, comportam-se como vias pulsionais de conservação, “[...] uma vez que tanto um como outro [eros e tãatos] se destinam a restabelecer um estado perturbado com o aparecimento da vida” (Marthe Robert, 1991, p. 277).

## Capítulo 1

### A narrativa de Ivan Ilitch e suas composições

A literatura, ao eternizar as pulsões e fantasias humanas, transcende a finitude e estabelece uma relação estreita entre autor e leitor, criando um espaço colaborativo onde a obra se transforma continuamente. Nesse sentido, ao nos depararmos com obras como *A Morte de Ivan Ilitch*, é fundamental considerar a complexidade dessa interação – o artista e o fruidor. Contudo, essa relação não se limita à apreciação estética; ela também implica um desafio interpretativo. Como observa Bellemin-Noël (1978/1983), ao tentar desvelar a narrativa, descrever intrigas e personagens, corremos o risco de sacrificar o encanto do texto. A busca por elucidar a obra pode, paradoxalmente, transformar o conteúdo em algo distinto, levando à reflexão sobre a própria natureza da interpretação. Esse processo de escolha e exclusão, conforme destacado pelo autor supracitado, evidencia a tensão entre a fruição estética e a análise crítica, levantando questões cruciais sobre como a nossa compreensão e apreciação da literatura são moldadas por nossas decisões interpretativas. Assim, ao abordar *A Morte de Ivan Ilitch*, nos é essencial reconhecer que cada leitura traz consigo uma nova camada de significado, ao mesmo tempo que abre mão de outras possíveis interpretações e belezas intrínsecas à obra.

Em vista disso, estamos diante de um oceano de perdas, pois sintetizar uma obra artística, em especial, um trabalho afamado dentro da literatura universal, trará ao leitor, possivelmente, um descrédito. Mas este mesmo leitor pode ser incidido pelo o mistério da aposta, e, quem sabe, não encontre algo que o inspire no texto a seguir. Diante deste jogo, seguidamente, traremos um apanhando acerca da composição em estudo, *A morte de Ivan Ilitch*, de Lev Tolstói, onde expomos tanto os pormenores desta obra<sup>10</sup>, bem como as interposições de críticos e pensadores em relação a esta, bem como as nossas próprias intervenções.

#### 1.1 – A novela *A morte de Ivan Ilitch* no conjunto da obra de Tolstói

Com efeito, além de ser um trabalho extremamente significativo para a exposição do percurso do ser humano no que diz respeito à morte, sobretudo acerca das conjecturas

---

<sup>10</sup> Assim, iniciaremos nossa análise pelo estudo da narrativa de *A Morte de Ivan Ilitch*, explorando como o texto constrói um retrato detalhado da subjetividade humana diante da morte. Esse ponto de partida permitirá compreender, no capítulo seguinte, as formas históricas e culturais de lidar com o fenecer, criando uma ponte entre a literatura, a psicanálise e as perspectivas sociológicas.

ritualísticas no final do século XIX, este feito artístico, *A morte de Ivan Ilitch*, dentre o conjunto de vários outros trabalhos de Lev Tolstói, é considerada uma obra-prima, compondo “[...] a realização mais artística, mais perfeita e mais sofisticada de Tolstói”, de acordo com Vladimir Nabokov (2021, p. 290), pertencendo como anúncio do modernismo russo, ainda segundo este. Já John Maxwell Coetzee (2020), semelhantemente, profere que “[...] é a obra tardia mais conhecida e admirada de Tolstói” (p. 195).

Como se pode notar, o fascínio por essa obra ultrapassa a dimensão tolstoiana, tornando-se um dos marcos da literatura mundial, embora fosse concebida em momento de severas crises existenciais, no ano de 1886. Perturbações essas que se iniciaram alguns anos antes, em 1877, desdobrando em um estilo compositivo dotado de características moralizantes<sup>11</sup>, doravante. Neste sentido, Tolstói trouxe princípios do cristianismo em suas criações, a partir de uma linguagem simples (através de contos e fábulas) para com os seus interlocutores camponeses (Coetzee, 2020). Por esta razão, conforme Zweig (2020), neste segundo momento, Tolstói deixa de retratar a vida por um caminho pragmático e se dirige a uma representação da existência pela via do sentido, dotada de nexos moral, onde os “[...] seus romances e as suas novelas, agora, não pretendem mais apenas representar o mundo, mas recriá-lo ‘pedagogicamente’” (p. 60).

Embora seja um livro com características de uma fabulação, *A morte de Ivan Ilitch* detém algo além de um preceito moral como finalidade, dispõe sobre um saber fazer diante do “imprevisível e ao mesmo tempo inescapável” (Coetzee, 2020, p. 197), ou seja, condescender diante da indeterminação de uma doença e do inevitável da morte. Ademais, o tema do fenecer, em Tolstói, fora algo que percorreu além da obra artística supracitada, atravessando outras criações literárias, bem como toda a biografia deste escritor. De acordo com Rónai (1963), o mote acerca do findar era uma questão compulsiva durante toda a sua vida<sup>12</sup>. Obsessão essa que se iniciou diante a morte de um irmão no ano de 1860<sup>13</sup>. Tempos depois, já com uma vida saudável e consagrada à literatura, caiu-se em um estado melancólico, advindo-lhe um

---

<sup>11</sup> De acordo com Rónai (1965/2009), as obras deste intervalo foram menos poéticas e caracterizadas por controvérsias. Já Nabokov (2021) as denominou como um estilo pseudo-fabular.

<sup>12</sup> Zweig (2020) corrobora isso nos citando um trecho de uma carta escrita por Tolstói, na juventude, retratando o embaraço e a curiosidade pela morte: “Desejo viver muito, muito tempo, e a ideia da morte me preenche com um constrangimento pueril e poético” (p. 27).

<sup>13</sup> Apesar deste fato ser um dos porquês de sua escrita, outros óbitos acompanharam a vida de Tolstói, possibilitando-lhe “[...] a se adestrar em exercícios obstinados e diários de força de vontade com um incessante *Memento mori* [lembra-se que irá morrer] por meio da autossugestão; obriga-se a pensar incessantemente e ‘com toda a força de sua alma na morte, sem se assustar’” (Zweig, 2020, p. 41). Acerca destes outros óbitos que compareceram na existência do escritor supramencionado, o mais impactante, presumimos, fora o primeiro: “[...] quando, ainda criança, levam-no até o cadáver da mãe, ali está algo frio e rígido que, ainda ontem, era vida”.

sentimento de inutilidade perante os seus desejos e conquistas – a ideia da morte atravessara tudo a sua volta a partir desse momento. Diante disso, “uma terceira crise, mais forte que as outras, foi aquela que o levou a escrever *Confissões*<sup>14</sup> e a renegar toda a sua vida anterior; por essa época, o pensamento de que um dia cessaria de existir tirava, a seus olhos, todo o sentimento à vida, de modo que passou meses beirando o suicídio” (Rónai, 1963, p. 89).

Além deste trabalho autobiográfico, *Uma confissão*, bem como *A morte de Ivan Ilitch*, outras composições artísticas perpassaram pelo tema da morte em Tolstói. Por conta do grande volume tolstoiano, iremos elencar (de maneira sintética) algumas obras, as quais acreditamos mais confluentes com o trabalho em questão. Pautamo-nos em quatro criações<sup>15</sup>: *Infância*, *Uma confissão*, *Senhor e servo* e *As três mortes*.

Na sua primeira obra, *Infância*, escrita em 1852, Tolstói apresenta a história de Nikolenka Irteniev, um menino de dez anos de origem nobre, que vive em uma propriedade rural em harmonia com seus pais, irmãos e babá. No entanto, a morte de sua mãe o impacta profundamente, marcando o fim de sua infância inocente e pura. Este evento desperta nele questionamentos existenciais sobre a morte. A seguir, são relatadas as impressões e sentimentos de Nikolenka em relação à perda de sua mãe:

Ao recordar agora minhas impressões desse episódio, descubro que foi somente durante meus momentos de auto esquecimento que meu pesar foi total. É verdade que, tanto antes quanto depois do funeral, nunca deixei de chorar e de parecer miserável, mas sinto a consciência pesada quando me lembro daquele meu pesar, vendo que sempre presente nele havia um elemento de vaidade - de um desejo de mostrar que estava mais pesaroso do que qualquer outro, de um interesse que eu tinha em observar o efeito, produzido sobre os outros por minhas lágrimas, e de uma curiosidade ociosa que me levava a comentar o chapéu de Mimi e os rostos de todos os presentes. A mera circunstância de que eu me desprezava por não sentir dor à exclusão de tudo o mais, e que eu me esforçava para esconder o fato, mostra que minha tristeza era insincera e antinatural. Tive o prazer de sentir que estava infeliz e de tentar me sentir mais infeliz. Consequentemente, esta consciência egoísta anulou completamente qualquer elemento de sinceridade em meu infortúnio (Tolstói, 2020, p. 135).

Por sua vez, *Uma confissão* é um trabalho autobiográfico escrito quando Tolstói tinha 51 anos. Conforme Thomas Mann (1922-1979), Jean-Jacques Rousseau o influenciara neste gênero literário<sup>16</sup> acerca da narração sobre a própria vida a partir de uma obra homônima. De

<sup>14</sup> No decorrer desta dissertação, acerca desta obra, pautamo-nos pela tradução de Rubens Figueiredo que denominou o título por *Uma confissão*.

<sup>15</sup> Dentre essas obras, Zweig destaca que a *A morte de Ivan Ilitch* e *As três mortes* são as maiores sondagens psicológicas de Tolstói frente à morte.

<sup>16</sup> No universo das grandes obras autobiográficas, *As Confissões* de Rousseau tiveram como inspiração as *Confissões* de Santo Agostinho, tanto na forma estrutural quanto nas proposições abordadas (Paiva, 2010).

acordo com Figueiredo (2017), apesar da fama e reconhecimento por toda a Rússia e tendo prestígio em vários outros países, caiu-se em um estado de ideias suicidas onde indagava sobre a vida e a morte. Ainda segundo este, “a narrativa dessa crise e da busca de alguma resposta satisfatória, capaz de, pelo menos, mitigar razões que o empurravam para o suicídio, constitui o corpo de *Uma confissão*” (p. 6):

E é impossível parar, é impossível voltar, é impossível fechar os olhos e deixar de ver que não existe nada à frente, a não ser a ilusão da vida, da felicidade, os sofrimentos verdadeiros e a morte verdadeira – a aniquilação completa. [...] Com todas as forças, eu desejava me afastar da vida. A ideia do suicídio me veio de maneira tão natural quanto, antes, me vinham os pensamentos sobre o aperfeiçoamento da vida. Essa ideia era tão sedutora que tive de usar de astúcia contra mim mesmo, a fim de não colocá-la em prática com demasiada pressa (Tolstói, 2017, p. 36).

Segundo Coetzee (2020), essa estranha composição faz parte de uma escrita poderosa, dotada de grande transparência que causa fascínio entre os leitores, e dentro desta honestidade brutal, criticou questões estéticas e morais encontradas em obras precedentes, destituindo-as de valor por julgá-las mentirosas, como a composição *Anna Kariênina*<sup>17</sup>. Embora Coetzee (2020) traga um avesso, proferindo que “[...] *Anna Kariênina* proclama uma verdade ainda mais alta do que a *Confissão*, pois é de longe a mais ambiciosa das duas obras, de longe o texto mais impregnado de beleza estética. [...] *Anna Kariênina* é sincero de fora a fora” (p. 192).

Já a composição *Senhor e servo*, escrita em 1881, trata sobre a história de um rico e egocêntrico negociante, Brekhunov, que empreende uma viagem de negócio em um inverno rigoroso (a trenó) – junto de um servo, Nikita, e um cavalo. Embora o comerciante fosse avisado sobre os perigos de tal empreitada, a cobiça falou mais alto e Brekhunov, dotado de imprudência e autoridade, não se deixou influenciar pela intuição de seu empregado. É interessante notar a semelhança entre o servo Nikita e outros mujiques que aparecem na obra tolstoiana frente a conduta para com a morte, como podemos notar em uma passagem da obra acima mencionada: “– Será que não vamos morrer congelados? – disse Vassili Andrêitch [Brekhunov]. – E daí? O que vier, não se pode recusar – disse Nikita” (Tolstói, 2010, p. 51).

---

Ademais, de acordo com Emmanuel Carneiro Leão (1987/2011, p. 17), “a confissão é uma necessidade da libertação do homem. Pois confessar inclui praticar a verdade nas realizações da vida”.

<sup>17</sup> A trajetória de *Anna Kariênina* é um labirinto de paixões, julgamentos sociais e escolhas trágicas. Em busca de um amor autêntico, ela desafia as convenções da época, mas a sociedade a marginaliza, levando-a a um desfecho fatal, o suicídio. Sua história é um retrato pungente da condição feminina e da crueldade do preconceito (Coetzee, 2020).

Em certo momento, com as temperaturas congelantes e com a morte à espreita, pensamentos de extremo egoísmo passam pelo ser do amo: ““não adianta ficar deitado aqui, esperando pela morte! É montar no cavalo e adeus! [...] Montado, o cavalo não para. [...] vai morrer de qualquer jeito. E que vida é a dele? Ele nem liga para a sua vida, enquanto eu, graças a Deus, tenho razões para viver...”” (Tolstói, 2010, p. 62). Neste ínterim, o senhor tenta seguir destino junto ao cavalo. Contudo, este personagem, o animal, não o conduz à nova empreitada almejada e retorna para lugar em que o servo se encontrava em processo de congelamento.

Mas algo totalmente imprevisível acontece. Ao retornar, o senhor abre o seu casaco e deita por cima de seu empregado, aquecendo-o com seu próprio calor. No outro dia, quando a nevasca havia diminuído, o amo, com toda a sua pompa e avareza, morre e o servo, dito insignificante, sobrevive. Diante disto, Coetzee (2020) nos profere que “a mensagem cristã do conto é cristalina: aquele que se perde se salvará; a misericórdia divina opera de maneira inescrutável. O que transforma *O amo e o criado*<sup>18</sup> num triunfo artístico é menos óbvio por ser tão paradoxal” (p. 195).

Por último, encontramos *As três mortes*, um conto que retrata o fenecimento sob três perspectivas existenciais: o perecer de uma aristocrata, o falecimento de um cocheiro e a morte de uma árvore, respectivamente. Neste conto, em especial, observamos algumas semelhanças com a novela *A morte de Ivan Ilitch*. A primeira similitude refere-se ao processo de fim da vida entre o protagonista da obra em pauta, Ivan Ilitch, e uma senhora da nobreza czarista à beira da morte (embora ela estivesse lutando contra a irreversibilidade de seu quadro de saúde através de uma longa viagem, sem volta):

– Agora me diga, o que é que eu podia fazer? – objetou o marido. – Ora, eu fiz de tudo para detê-la, falei dos recursos, das crianças que nós teríamos de deixar e dos meus negócios; ela não quer dar ouvidos a nada. Fica fazendo planos de vida no estrangeiro como se estivesse com saúde. E fosse eu falar do seu estado... seria o mesmo que matá-la.

– [Médico] Mas ela já está morta, o senhor precisa saber disso, Vassili Dmítritch. Uma pessoa não pode viver quando não tem pulmões, e os pulmões não tornam a crescer. É triste, duro, mas o que se vai fazer? O meu e o seu problema é fazer com que o fim dela seja o mais tranquilo possível. Nós precisamos é de um confessor” (Tolstói, 2020, p. 13).

Outra correspondência seria entre Fiédka – um condutor de carruagem (em conjunto com outros personagens deste meio) – e o mujique Guerássim (coadjuvante de *A morte de Ivan Ilitch*). Ambos detinham coragem para enfrentar o traspassamento, eram familiarizados com o

---

<sup>18</sup> Senhor e servo (2010).

fim, ou seja, a morte fazia parte do cotidiano, era normalizada. Como, por exemplo, o pedido de uma bota feito pelo sobrinho ao tio moribundo:

- Sabe o que é, Fédia [Fiédka] – disse ele [o sobrinho], indeciso –, pelo visto tu não vai precisar das botas novas agora; dá pra mim, pelo visto tu não vai andar.
- [...] Pega as botas, Serioga – disse ele, contendo a tosse e descansando um pouco. – Só que tu me compra uma campa, porque eu tô morrendo... – acrescentou roncando (Tolstói, 2020, p. 16).

Após relacionarmos o trabalho *A morte de Ivan Ilitch* com outras composições literárias de Lev Tolstói (que retrataram a mortalidade, aludidas anteriormente), partiremos para uma exposição, acerca desta obra, que conceberá: aspectos contextuais – retratando os ângulos políticos e sociais; enredo e os pormenores dos personagens, bem como a análise de alguns pensadores – sobretudo da crítica literária e saberes afins –, bem como as nossas próprias contribuições para corroborar o entendimento sobre essa composição literária.

## 1.2 – Contexto da composição

A obra se passa na Rússia czarista, na penúltima década do século XIX, sob as consequências de reformas liberais impostas pelo imperador Nicolau II, acarretando profundas modificações – denominadas de as Grandes Reformas – realizando, assim, desde a abolição da servidão, no ano de 1861, a reparos nas forças armadas, na educação e, sobretudo, no judiciário (Simone, 2020). Essas transformações políticas fizeram-se presentes através das influências ocidentais no código das leis, desde então, o que possibilitou, em certa medida, os escritos poéticos acerca de um juiz de instrução em *A morte de Ivan Ilitch*.

Ademais, além da produção artística de Tolstói – de 1850 à primeira década do século XX – permear um período de grandes mudanças na Rússia como a urbanização, a industrialização e nexos capitalistas<sup>19</sup>, ele não se isentou diante destas transformações e expôs os diversos aspectos traumáticos em sua sociedade (Figueiredo, 2018). Em face do exposto, de acordo com Máximo Górkí (1983), Tolstói “era um escritor nacional, na verdadeira acepção da palavra: ele expressava com o seu grandioso espírito todos os defeitos da nação, todas as mutilações causadas em nós pelos suplícios de nossa história...” (p. 50).

---

<sup>19</sup> “Durante a segunda metade do século XIX, o governo russo estendeu consideravelmente as suas atividades e desempenhou um papel mais ativo na economia do Império. Entretanto, a ação do governo russo como motor da industrialização não se deu de imediato. Durante a década de 60 e 70, a Rússia se manteve aberta ao comércio exterior e investimentos externos, objetivando adquirir os incentivos necessários à aquisição de equipamentos modernos para indústria e sistemas de transporte através da intensificação das exportações agrícolas” (Nogueira, 2013, p. 52).

Saindo do âmbito histórico-geográfico, esta composição literária, apesar de possuir vida própria, foi baseada em uma experiência de Tolstói frente a um relato de óbito. O fato ocorreu diante da descrição do processo de morte de um procurador de justiça, chamado de Ivan Ilitch Miétchnikov, feita por um de seus irmãos ao escritor em pauta. A princípio, a ideia do título era *A morte de um juiz*, mas Tolstói mudara de concepção, trazendo um narrador onipresente e em terceira pessoa no lugar da primeira. Com isso, de acordo com Figueiredo (2019, p. 108),

a mudança da ideia inicial para o enfoque em terceira pessoa da versão definitiva nada tem de incomum no trabalho de escritores. Porém, no caso de Tolstói, ganha um sentido menos rotineiro quando compreendida como um testemunho a mais de seu constante esforço de experimentar formas literárias de toda natureza, na busca do melhor meio para expressar suas inquietações.

Indo por uma outra perspectiva, digamos, filológica, a origem desta novela estaria vinculada ao significado das próprias palavras *Ivan* e *Ilitch*. Segundo Nabokov (2021), o nome Ivan “[...] é o equivalente russo de João, que em hebreu significa Deus é bom, Deus é benevolente” (p. 290). Já o sobrenome, ainda de acordo com Nabokov (2021, p. 290), “[...] obviamente significa filho de Iliá, a versão russa de Elias ou Elijah, que por sinal significa em hebreu ‘Jeová é Deus’”.

Assim, diante do grande arcabouço imaginativo de Lev Tolstói, acreditamos que a obra em foco – embora tenha sido concebida em um momento histórico acometido por mudanças na ordem social, como por aspectos de impressões particulares diante da morte e, também, por questões etimológicas-religiosas – consiga absorver contribuições acerca de impressões alheias à concepção do próprio artista e/ou do crivo de seu tempo, ou seja, *pelo leitor*, que, diferentemente do escritor em pauta, fora dotado de outros contextos culturais, por outras memórias particulares, bem como o porte de outros credos que, possivelmente, poderão corroborar com questões e perspectivas nunca pensadas pelo compositor Tolstói. Por conseguinte, daremos continuidade aos escritos, partindo para uma exposição crítica da obra, usando do artifício do compêndio.

### **1.3 – Enredo, contexto e personagens: vidas medíocres**

Diante das exposições anteriores, chega o momento de adentrarmos na obra em pauta, *A morte de Ivan Ilitch*, revelando seu contexto, o enredo, os seus personagens e, obviamente,

utilizando o aporte elucidativo de pensadores<sup>20</sup> que se debruçaram sobre este trabalho artístico (para uma melhor compreensão). Acreditamos que esta composição, apesar do curto volume comparado a outras obras do catálogo tolstoiano, desfruta de uma grande profundidade filosófica como, também, a possessão da essência trágica. A sagacidade filosófica presente na obra, conforme observado por Zweig (2020), transcende os limites temporais do século XIX, posicionando-a como uma obra atemporal. Sua capacidade de evocar a angústia e questionamentos existenciais universais, como o medo, a solidão e a finitude, garante sua relevância tanto para os contemporâneos da *Belle Époque* quanto para as gerações subsequentes, incluindo a atual. A obra<sup>21</sup>, portanto, constitui um testemunho da condição humana, ultrapassando as barreiras cronológicas e estabelecendo um diálogo intergeracional, além de demonstrar o poder da literatura em conectar experiências humanas distintas.

Neste sentido, a novela retrata a existência de um magistrado, banal, diante de suas relações profissionais e pessoais. “A história pregressa da vida de Ivan Ilitch foi das mais simples e comuns e, ao mesmo tempo, das mais terríveis” (Tolstói, 2009, p. 17). Este morrerá aos quarenta e cinco anos de idade, quando possuía uma função pública, mais especificamente, juiz de um Foro Criminal. Diferentemente do pai – um funcionário frívolo que detinha um cargo burocrático e inútil no regime tsarista –, Ivan Ilitch era um servidor exemplar, de compostura ilibada, dotado de inteligência e possuidor de um espírito brincalhão. No trabalho, cumpria as leis de maneira rígida e até severa, entretanto, de modo controlado e ético. Conseguiu separar as atribuições laborais da vida particular de sua carreira pública, até certo ponto.

Embora tenha concluído com distinção o curso de Direito, envolveu-se em atividades que, à época, eram consideradas controversas<sup>22</sup>. Essa participação, que lhe causava certo desconforto, era justificada por sua inserção em um meio social onde tais práticas eram amplamente aceitas: “[...] percebendo ulteriormente que essas ações eram cometidas também pelas pessoas altamente colocadas e não eram consideradas por elas como ações más [...]” (Tolstói, 2009, p. 19). Apesar de que possuísse uma personalidade íntegra, de honestidade inabalável, bem como uma postura não bajuladora, uma contradição se apresenta logo no

---

<sup>20</sup> E com o nosso aporte, também.

<sup>21</sup> “Li A morte de Ivan Ilitch. Mais do que nunca, estou convencido de que, dentre todos os escritores que já existiram em qualquer lugar e em qualquer época, o maior é Tolstói. Só ele já seria o bastante para que o homem russo não abaixasse envergonhado a cabeça quando enumerassem diante dele todas as coisas grandiosas que a Europa deu à humanidade” (Piotr Ilitch Tchaikovski conforme citado por Simone 2020, p. 251).

<sup>22</sup> “Cometeu na Faculdade algumas ações que, antes, pareciam-lhe grande ignomínia e que suscitaram nele asco por si mesmo, no momento que as cometia” (Tolstói, 2009, p. 19). Embora estas ações não fossem nomeadas na obra.

começo da narrativa: sempre fora atraído por pessoas poderosas, deixando-se influenciar pelas mais altas camadas da sociedade, fazendo-se subserviente à aprovação destas. Neste sentido, apesar de seu brilhantismo acadêmico, seu primeiro trabalho<sup>23</sup> fora arranjado pelo pai, Iliá Iefímovitch Golovin. Diante disso, uma questão se faz presente: será, realmente, que Ivan Ilitch detinha este brilho relatado pelo narrador? Não seria uma ironia?

Cabe ressaltar que tal entrega de Ivan Ilitch aos valores de uma casta social superior poderia ser comparada a uma interessante metáfora: insetos que rodeiam uma luz artificial. Ademais, é digno de nota que as lâmpadas eram incandescentes, ou seja, ardentes no período da década de 80 dos anos 1800, momento em que Tolstói escrevera a peça; deste modo, circundar essa luz – que representa o antro burocrático – poderia levá-lo ao brilho e, conseqüentemente, à morte. Antes mesmo de iniciar sua trajetória profissional no campo jurídico, o personagem era visto como um indivíduo excepcional, destinado a um futuro brilhante. Na obra, essa expectativa aparece na forma de uma alegoria – a “*Le phenix de la famille*” (Tolstói, 2009, p. 18)<sup>24</sup> – que levanta questionamentos sobre um passado marcado por transformações profundas (renascido das próprias cinzas, da própria destruição) possivelmente por experiências traumáticas que o moldaram como pessoa, cogitamos.

Incidido pelo brilho, após cinco anos de trabalho como funcionário de encargos especiais, com a ajuda paterna, Ivan Ilitch obtivera uma promoção para o posto de juiz de instrução em uma nova província. Nesta atual colocação, apesar da detenção de certos poderes que poderiam “esmagar” algumas pessoas, não se colocou no lugar de abusar de tais posses, sendo que a “[...] consciência dessa autoridade e a possibilidade de atenuá-la constituíam para ele o interesse principal e a atração de seu novo encargo” (Tolstói, 2009, p. 21). Ainda, neste não excesso, procurou “[...] os meios de afastar de si todas as circunstâncias estranhas, bem como os de enquadrar mesmo os casos mais complicados numa forma graças à qual se apresentassem no papel apenas externamente, excluído de todo o ponto de vista pessoal de Ivan Ilitch e, sobretudo, se cumprissem todas as formalidades exigidas” (Tolstói, 2009, p. 22). Nesta cidade, conseguiu fazer novas amizades, escolhendo as pessoas mais importantes, compostas pelas mais ricas e, também, incluindo a classe de magistrados. Tinha uma vida agradável, regada por uma nova paixão – o jogo de cartas.

Após dois anos de serviço público na referida província, o protagonista conhecera Prascóvia Fiódorovna Michel, sua futura esposa, uma mulher de notável intelecto e beleza,

---

<sup>23</sup> “Funcionário adido ao governador” (Tolstói, 2009, p. 19).

<sup>24</sup> “A fênix da família”, tradução nossa.

pertencente a um estrato social que representava um ideal de ascensão para Ivan Ilitch. Diferentemente dela (que era apaixonada pelo magistrado), este não detinha tal sentimento por sua pretendente, porém, segundo o próprio juiz de instrução, “por que, realmente, não casar?” (Tolstói, 2009, p. 23). O matrimônio fora concebido através de uma avaliação por parte de Ivan Ilitch: “conseguindo tal esposa, fazia o que era do seu próprio agrado e, ao mesmo tempo, executava aquilo que as pessoas mais altamente colocadas consideravam correto” (Tolstói, 2009, p. 23). Percebemos, de início, que o protagonista em questão se apresenta de maneira fria e calculista diante da vida e das relações sociais.

Nesse ínterim, o casamento prosseguia de forma satisfatória, apresentando todas as características típicas de um início de matrimônio – como a aquisição de novos móveis e a aparente afeição e sensualidade entre os cônjuges. No entanto, a partir da primeira gravidez de Prascóvia Fiódorovna, tudo começou a ruir. Ela começou a desequilibrar a aliança do casal e como consequência, a discrição que o juiz de instrução tanto prezava entre eles deixou de existir – ciúmes e grosserias faziam parte do cotidiano desde então. Ignorar, simplesmente, não surtia efeito contra a estupidez da cônjuge: isto lhe gerava muita angústia. Por consequência, ele foi criando estratégias para lidar com o afeto da ira: debruçou-se cada vez mais no trabalho. Assim, percebemos que “o serviço infundia respeito a Prascóvia Fiódorovna, e Ivan Ilitch começou a lutar com a mulher por meio do serviço e das obrigações dele decorrentes, estabelecendo assim barreiras em torno do seu mundo independente” (Tolstói, 2009, p. 24).

Com o passar do tempo, com a família em crescimento e demandando-lhe tempo e cuidado, ainda mais com o advento de uma nova criança – sobretudo, “[...] com as tentativas de amamentá-la e diferentes malogros nisso, com as doenças reais e imaginárias do bebê e da mãe, em que se exigia a participação de Ivan Ilitch, mas que ele não conseguia compreender [...]” (Tolstói, 2009, p. 25) –, o magistrado, conseqüentemente, distanciava-se progressivamente do ambiente familiar, imerso cada vez mais no universo profissional, que o fascinava a ponto de torná-lo progressivamente mais burocrático e ambicioso. A partir de então, percebera que o universo matrimonial, assim como o mundo laboral, ambos deveriam ser entendidos como uma relação de trabalho, tendo como finalidade a aprovação dos outros, ou seja, o assentimento da sociedade que tanto lhe seduzia e da qual almejava fazer parte.

Logo, após uma década de atuação laboral, o protagonista vivenciou uma inflexão em sua trajetória profissional, sendo transferido para uma nova jurisdição e assumindo a função de promotor. Embora a remuneração tenha sido incrementada, o custo de vida na nova província revelou-se mais oneroso. Paralelamente, a família expandiu-se, ao mesmo tempo em que

experimentou perdas significativas (filhos). Diante desse conjunto de transformações, Ivan Ilitch construiu um universo particular, a fim de lidar com o “luto” e com a crescente irritabilidade de sua esposa, Prascóvia Fiódorovna. Com tudo isso, o objetivo de Ivan Ilitch “[...] consistia em livrar-se cada vez mais dessas contrariedades e dar-lhes um caráter de inocuidade e decência; e alcançava-o passando cada vez menos tempo com a família [...]” (Tolstói, 2009, p. 26).

Deste modo, como fora falado, um dos principais procedimentos para lidar com todos estes infortúnios foi o trabalho na magistratura, a principal estratégia. De modo mais específico, este método consistia na consciência da autoridade que a sua função exercia. Com o poder de destruir pessoas, com sua superioridade diante de outros servidores, com a excelência em direcionar julgamentos criminais, resumindo, com toda a pompa que uma toga poderia proporcionar, a sua vida era *preenchida* de maneira afável e virtuosa, aparentemente. Não só essas atribuições laborais preenchiam a sua existência, mas também o contato com os amigos (influentes) através dos diálogos, jantares e os jogos de baralho. Mas, no fundo, eram relações vazias e egocêntricas, abarrotadas de frivolidades.

#### 1.4 – Ascensão

Embora estivesse em um posto como promotor exímio, diga-se de passagem, Ivan Ilitch almejava um cargo de juiz presidente em uma certa cidade universitária; mas por uma lamentável contingência, o posto desejado ficara com outro colega<sup>25</sup>. Com essa escolha, a ira apoderou-se de Ivan Ilitch, levando-o a confrontar seus superiores, o que resultou em consequências, incluindo o descaso de seus colegas. Tal abalo ocorrera em 1880, ano de bastante dificuldade. O salário vigente mostrava-se insuficiente, o que levou Ivan Ilitch, nesse mesmo período, a sentir uma profunda sensação de injustiça e abandono ao não ser nomeado juiz presidente<sup>26</sup>. Nesta ocasião, “o próprio pai não se julgava obrigado a ajudá-lo. Sentiu que todos o abandonaram [...]” (Tolstói, 2009, p. 27). Em contrapartida, para os colegas de trabalho, não passava de algo ordinário tal acontecimento.

Acometido por uma profunda crise existencial, caracterizada por dissensões conjugais, injustiças sociais e dificuldades financeiras, o protagonista viu-se imerso em um estado de desordem pessoal. Na busca por uma solução para seus dilemas, optou por uma pausa

---

<sup>25</sup> Hoppe.

<sup>26</sup> Para Ivan Ilitch, o desamparo consistia na maior das injustiças (Tolstói, 2009).

profissional e uma viagem em companhia da esposa. Contudo, o ambiente bucólico no qual se refugiou não foi capaz de amenizar sua angústia, mas tal afeto lhe possibilitou um ato: deslocou-se a Petersburgo para tentar conquistar alguma posição com um salário que achava justo. O pedido fora atendido e este “[...] ficou duas classes acima dos seus colegas, com cinco mil rublos de ordenado e uma ajuda de custas de três mil e quinhentos. Completamente feliz, Ivan Ilitch esqueceu toda a mágoa contra seus inimigos anteriores e contra todo o ministério [...]” (Tolstói, 2009, p. 29). Há de se notar que o poder e o dinheiro eram, assim como o baralho e as festas, um lenitivo para as injustiças sofridas.

### 1.5 – A queda

Com a obtenção deste novo cargo, tudo aparentava se alinhar a partir daquele momento. Os objetivos do casal estavam em plena confluência; a relação de Ivan Ilitch com sua irmã e cunhado tornou-se surpreendentemente afável e próxima. Motivado pela nova função no Ministério da Justiça em outra cidade, e imbuído de "encanto e decência", Ivan Ilitch encontrou um belo lar: um apartamento com uma ampla sala de estar, um gabinete acolhedor e cômodos que atendiam às necessidades de sua esposa e filhos, de modo que “[...] tudo isto parecia ter sido inventado para eles especialmente [...] tudo crescia, crescia e atingia aquele ideal que ele [Ivan Ilitch] formara para si” (Tolstói, 2009, p. 30).

A concepção e instalação do mobiliário foram forjadas com objetos de segunda mão, mas que traziam, nos pensamentos do magistrado, nobreza. “Na realidade, havia ali o mesmo que há em casa de todas as pessoas não muito ricas, mas que desejam parecê-lo e por isto apenas se parecem entre si [...] enfim, aquilo que todas as pessoas de determinado tipo fazem para se parecer com todas as pessoas de determinado tipo” (Tolstói, 2009, p. 31). Ou seja, havia um simulacro, uma fachada concebida de objetos antigos para suprir uma falta: ele fazia parte de uma classe média, portanto, transparecer um ar de imponência para os outros empreendia parte de suas fantasias.

Nessa missão quimérica, ao fazer ajustes dos detalhes dentro do seu novo lar, acontecera algo muito importante, fato que traçará o destino de Ivan Ilitch: ao subir em uma escada, tropeçou e caiu. Apesar do acidente, tinha um sentimento de felicidade e saúde, sentia-se mais novo até então. Questionado pela esposa em relação ao acontecido, o magistrado rira, respondendo de maneira lúdica, mal sabendo que essa queda conceberia, de maneira nefasta, o seu futuro: “– Não é à toa que pratico a ginástica. Um outro estaria morto, mas eu só me

machuquei um pouco aqui; quando se toca, dói, mas já está passando; só ficou uma simples equimose<sup>27</sup>” (Tolstói, 2009, p. 32). Diante das constantes e contingentes ameaças que infligem a vida humana, a exemplo deste tombo, o ser humano criou, ao longo de sua existência, defesas contra essas mazelas, o chiste seria uma destas. Dentro deste campo, o humor adviria como a sublimação no que diz respeito às dores e ao padecimento da vida. Sendo assim, conforme Freud (1905/2017), essa dimensão seria “[...] um meio de adquirir prazer apesar dos afetos dolorosos que o dificultam; ele age como um substituto desse desenvolvimento dos afetos, ele se coloca no lugar deles” (p. 323). Logo, assim como o ato falho, o chiste é uma via de expressão do inconsciente, dotada de uma vantagem em relação à parapraxia: “[...] de não ser embaraçoso ou desastrado, mas, ao contrário, contribuir para elevar o prestígio da pessoa aos olhos do outro [...]” (Mezan, 2013, p. 112).

Entretanto, não fora uma queda qualquer. Perante este tombo, a composição nos traz uma alegoria interessante sobre vida e morte. Desde o começo da obra, o escritor oferece, pelo seu olhar, personagens mortificados pelo sistema burocrático em detrimento da vivificação de objetos inanimados que possuem o poder de tecer o destino de todos os envolvidos da trama: ao exemplo da escada e da cortina. Ademais, “o automatismo põe as pessoas no nível dos objetos inanimados – e é por isso que tais objetos também entram em ação e se tornam personagens no conto [...] agentes ativos equiparados aos personagens humanos” (Nabokov, 2021, p. 292-293). Indo neste sentido, fazendo um paralelo entre a vida de Tolstói e estes autômatos, Thomas Mann (1979/1922), referindo-se à biografia *Uma confissão*, proferiu que dentre as queixas encontradas na obra mencionada, acerca das faltas relatadas durante a sua infância, existia uma contemplação em relação a natureza que lhe trazia alegria, mas que foi se perdendo ao longo do tempo, ou seja, a separação entre homem e natureza compreendia para ele um adoecimento.

Neste ínterim, tudo ia bem (aparentemente) e banal, apesar dos contratempos em forma de queixas estéticas (acerca do apartamento) e lamúria em relação ao tombo, ambas por parte de Ivan Ilitch. Mesmo com a rotina e o sentimento de tédio se instalando na existência do magistrado e de sua esposa, Prascóvia Fiódorovna, a vida estava sendo *preenchida* através de jantares dançantes e com o jogo de baralho na presença de pessoas dotadas de alta posição social. A prática dessas atividades, embora lhe proporcionasse momentos de prazer e sensação de uma vida decente, não era suficiente para apagar a sombra das constantes desavenças

---

<sup>27</sup> “Mancha na pele causada por pancada ou contusão” (Dicionário Aulete de Bolso, 2011, p 246).

conjugais, que, por vezes, se baseavam em questões fúteis. Logo, “as alegrias no serviço eram alegrias do amor-próprio; as alegrias em sociedade eram alegrias da vaidade; mas as verdadeiras alegrias de Ivan Ilitch era as do uíste<sup>28</sup>” (Tolstói, 2009, p. 34 e 35).

Com essa citação, percebemos que o carteadado, assim como outras estratégias entorpecedoras, era o seu principal analgésico. Diante disto, conforme Freud (1930/2020, p. 318), “a vida, tal como nos é imposta, é muito difícil para nós, traz-nos muitas dores, desilusões, tarefas insolúveis. Para suportá-las, não podemos prescindir de medidas paliativas”. Ademais, acerca dos sofrimentos que nos incide perante a vida, sendo eles advindos da ordem do envelhecimento e deterioração do próprio corpo, ou de circunstâncias do mundo externo (forças destruidoras da natureza), o tormento proveniente das relações humanas são as mais devastadoras (Freud 1930/2020). Portanto, “com a ajuda do ‘destruidor de preocupações’, podemos nos livrar a qualquer hora da pressão da realidade e encontrar refúgio em um mundo próprio, que ofereça condições melhores de se obter sensações” (Freud 1930/2020, p. 323).

Independente dos embaraços, tudo estava indo muito bem pelo ponto de vista do magistrado: o círculo das relações em que a família Golovin participava encontrava-se cada vez mais seletivo; a filha – Lísanka – era cortejada por uma pessoa da mesma estrutura social do pai, um juiz de instrução; enfim, os vínculos com a mais alta camada da sociedade alimentavam a base desta família. Portanto, era algo que preenchia de decência e felicidade o coração de Ivan Ilitch, embora esse preenchimento fosse uma forma de lidar com suas experiências emocionais, ou seja, uma espécie de negação – em forma de um excesso de positividade que tentou excluir o que houve de mais obscuro na sua existência, cogitamos.

## 1.6 – A segunda queda, a doença

Mas desde a queda da escada, Ivan Ilitch “[...] tinha um gosto esquisito na boca e certa sensação desagradável no lado esquerdo do estômago” (Tolstói, 2009, p. 36). A princípio, não era dor, mas uma percepção de mal-estar que se convertia em mau humor. Rabugice essa que fora a responsável pelo retorno das brigas com a sua esposa. Deste modo, as querelas iniciadas pelo magistrado passavam por ocorrências triviais, de maneira que “ora observava que alguma louça se estragara, ora a comida não estava de acordo, ora o filho punha o cotovelo sobre a

---

<sup>28</sup>É um jogo de cartas desenvolvido na Inglaterra, onde passou por muitas fases de desenvolvimento, sendo primeiro registrado como “trump” (1529), depois “ruff”, “ruff and honors”, “whisk and swabbers”, “whisk” e finalmente o uíste no século XVIII. A partir dos anos 1800, até o final do século XIX, o uíste tornou-se o principal jogo de cartas entre os intelectuais do mundo ocidental (disponível em: <https://www.britannica.com/topic/whist>).

mesa, ora ele tinha o que dizer sobre o penteado da filha. E em tudo ele culpava Prascóvia Fiódorovna” (Tolstói, 2009, p. 36); de tal modo que ela, a cónjuge, chegava a desejar a morte do marido, apesar de Freud (1915/1974) dizer que “dificilmente o adulto civilizado sequer pode alimentar o pensamento da morte de outra pessoa, sem parecer diante de seus próprios olhos empedernido ou malvado” (p. 328), embora, de forma consciente, esta ansiava a morte do esposo:

[...] mas não podia desejá-lo<sup>29</sup>, pois, se isto acontecesse, não haveria mais ordenado. E isto espicaçava-a contra ele ainda mais. Ela considerava-se terrivelmente infeliz justamente porque mesmo a morte dele não poderia salvá-la; irritava-se, escondia-o e esta irritação dela, oculta, fortalecia ainda mais a irritação dele (Tolstói, 2009, p. 37).

O próprio Ivan Ilitch percebera que algo estava fora do controle, cogitando que os atuais infortúnios, em forma de desavenças e mau humor, provinham de uma doença, ou seja, percebemos, nisto, a falta de capacidade deste em admitir (embora ele o faça em um momento posterior) a possibilidade da dimensão além do orgânico, isto é, de questões emocionais, pensamos, em detrimento de um real – uma bruta organicidade – acerca de seu sofrimento, deixando de lado a perspectiva de uma construção simbólica.

Em vista disso, ao ter contato com um médico, seguindo a imposição da esposa – que atuava como uma mãe destituída de subjetividade em seu olhar, creditando apenas sintomas corporais ao marido –, deparou-se com um universo congruente à magistratura, um local de pompa, artificialidade e poder. Neste cenário, o magistrado passara a ser réu, e o médico deslocou-se para a posição de juiz, sendo que este último, em dado momento, “[...] lançou um olhar por cima dos óculos, para o acusado. Ivan Ilitch concluiu [...] que as coisas iam mal, embora isto fosse indiferente ao médico e talvez a todos os demais” (Tolstói, 2009, p. 38). Neste sentido, de acordo com Volich (2015), com o progresso da medicina (através de um saber pautado na anatomia e fisiologia dos corpos), o médico perde contato com a dimensão da empatia, tornando-se insensível à dor do outro.

Com a frieza médica, uma sensação de rancor e um sentimento de pena de si abateram-se sobre a sua vida; nisto, não seria uma rememoração dos desamparados sofridos durante a vida, sobretudo em relação ao desdém de seu pai que não lhe socorrera quando mais precisava? Por conseguinte, queria saber se a doença era grave ou não, mas as perguntas impostas ao profissional da saúde obtiveram uma indiferença brutal: os termos médicos causavam-lhe uma

---

<sup>29</sup> Dificilmente o adulto civilizado sequer pode alimentar o pensamento da morte de outra pessoa, sem parecer diante de seus próprios olhos empedernido ou malvado

intuição de que a sua moléstia era de uma ordem severa, algo “[...] entre o rim móvel e a afecção no ceco” (Tolstói, 2009, p. 37). Parece-nos que este primeiro órgão – que por função excreta os dejetos que se encontram no sangue –, assim como a mente, seria uma alegoria para representar um complexo purificador de angústias e dores psíquicas. Contudo, nesta novela, Tolstói não nomeou qual era, de fato, a doença que acometera Ivan Ilitch. Mas de acordo com Nabokov (2021), seu diagnóstico foi um câncer no rim. Entretanto, há de se perguntar se haveria a possibilidade de tal moléstia ser de ordem melancólica (como veremos adiante)<sup>30</sup>.

Desde então, a tristeza apossou-se de Ivan Ilitch, tudo à sua volta era obscuro. “Todos estão calados e sombrios. Ivan Ilitch [a respeito dos amigos de carteados] sente que lhes inspirou esse humor sombrio e que não pode dissipá-lo” (Tolstói, 2009, p. 43). A insensibilidade também fazia parte de seu lar, através dos cuidados apáticos da mulher e da filha em relação ao percurso de sua doença; mesmo assim, começou a seguir o tratamento de maneira séria, sendo um motivo de conforto naquele momento. Embora fizesse o uso de remédios e de uma nova dieta, a dor que começara (daí em diante) nunca diminuía – o seu interesse estava totalmente afunilado às dores corpóreas e este foco não lhe permitia perceber as dores da alma –, dado que os problemas conjugais, as adversidades no trabalho e o insucesso nas cartas eram um catalisador para a sua enfermidade. “E ele [o magistrado] se enfurecia contra o infortúnio ou contra as pessoas que lhe causavam dissabores e que o assassinavam, e sentia que esse enfurecimento o estava matando; mas não podia privar-se dele” (Tolstói, 2009, p. 40), isto é, sob uma forma de masoquismo moral que, segundo Freud, age como um sentimento de culpa submergida, quase totalmente, ao inconsciente.

Apossado pela hipocondria, desde então, Ivan Ilitch esteve à procura de médicos renomados, no intuito de saber mais sobre a sua doença, no entanto, as respostas obtidas apenas lhe traziam mais dúvidas, insegurança e medo. Vale salientar que esta condição, a hipocondria, caracteriza-se por uma preocupação excessiva de um indivíduo em relação à sua saúde. Sendo através de rituais ou ideias irracionais, o sujeito é acometido pelo pavor de contaminar-se ou desenvolver uma doença grave, por exemplo (Volich, 2015). Embora este conceito seja empregado na contemporaneidade, julgamos necessário contextualizar a concepção hipocondríaca no período da obra em pauta (ano de 1886), mesmo que possuam semelhanças conceituais, existem particularidades de cada tempo. Assim, é importante ressaltar que o entendimento desse conceito diagnóstico em 1860, conforme apresentado no *Dictionnaire*

---

<sup>30</sup> Cf. Capítulo 4.

*Littré*, nos permitirá relacionar com a interpretação adotada por Tolstói em *A Morte de Ivan Ilitch*, publicada em 1886, conforme citado por Volich (2015, p. 87):

[...] doença nervosa que, perturbando a inteligência dos doentes, faz com que acreditem que são acometidos das mais diversas doenças, de forma que eles são considerados doentes imaginários, ao mesmo tempo em que sofrem muito e que se encontram mergulhados em profunda tristeza.

Fato importante, nestas idas e vindas aos especialistas, uma questão se fez presente em Ivan Ilitch além do âmbito biológico: “será possível que me tenha enfraquecido tanto mentalmente?” (Tolstói, 2009, p. 41). Diante desta questão, *grosso modo*, a indagação sobre a natureza de seu sofrimento representa uma busca pela verdade sobre si mesmo. Ao considerar a possibilidade de um sofrimento psíquico, cogitamos, Ivan Ilitch se aproxima de uma compreensão mais profunda de sua condição humana e de sua finitude.

Considerando a interrogação de Ivan Ilitch a respeito de um enfraquecimento tanto físico quanto mental, embora não seja o foco de nossa dissertação, Steiner (2006) estabelece uma diferença entre Tolstói e seu conterrâneo e contemporâneo Fiódor Dostoiévski. Enquanto o primeiro “[...] desce aos lugares sombrios do corpo, com ócio agonizante e precisão” (p. 209), o segundo, em *Memórias do Subsolo*<sup>31</sup>, percorreria os “[...] lugares obscuros da alma” (p. 209). Diferentemente disso, cogitamos que ambas as obras perscrutam mutuamente as instâncias do corpo e da mente. Lobo Antunes (2008) corrobora, nesse sentido, ao dizer que, em tal trabalho novelístico, *A morte de Ivan Ilitch*, “não há sentimento que nele não figure, não há emoção que não esteja presente. Tudo o que somos se acha em poucas páginas, escrito de uma forma magistral [...] no mais íntimo de nós mesmos” (p. 5). Ademais, ainda de acordo com essas possíveis oposições, segundo Bernardini (2018, p. 141),

Vários estudos colocam frente a frente Tolstói e Dostoiévski, numa espécie de embate. Horizontal o primeiro (*por quê*), perpendicular o segundo (*o quê*); o simbolista, impuro e metafísico Dostoiévski *versus* o moralista, puro e fisiológico Tolstói. Este disseca, o outro reconstrói. Ambos na busca obsessiva pela verdade, cada um seguindo seu caminho. Há, entretanto, na obra dos dois escritores uma categoria na qual se reencontram, e é justamente a mais importante. É a categoria da consciência interior, a que permite a cada homem vislumbrar no íntimo o certo e o errado, ou sua “lei moral interior”, se assim se quiser chamá-la.

---

<sup>31</sup> Esta obra, composta em 1864, retrata a vida de um funcionário público, nomeado de homem subterrâneo, que, de acordo com Macedo (2014, p. 3), “[...] pode-se dizer que se trata da volúpia do ódio. Ódio de si mesmo, ódio do outro. *Um homem mau, um homem doente*. Um inseto, um rato, volúpia com a própria degradação, com o próprio aviltamento, com o desespero, com o fato de ser canalha. Essa impressão decorre do tom empregado, sarcástico e escarninho. Esse tom é consequência do desprezo que a personagem sente por si mesmo, que é o efeito mais especular de sua solidão abissal. Só lhe resta o prazer de seu sofrimento [...]”.

Nesse ínterim, as dores aumentavam progressivamente, sentia-se cada vez mais fraco e sem apetite. O saber médico não supria as suas questões<sup>32</sup>, e ele, o magistrado, “[...] era o único a sabê-lo, todos os que o cercavam não compreendiam ou não queriam compreender isto [...]” (Tolstói, 2009, p. 41); ou seja, havia algo para além de uma doença física (o possível câncer sob a interpretação de Nabokov), existia algo que não havia diagnóstico e, neste mistério de padecimento, o autoflagelo era uma realidade.

Ivan Ilitch tornara-se um peso para sua família, especificamente em relação à esposa e à filha. Mas havia uma exceção dentro desta – o seu filho. Este era um estudante ginásial que se assemelhava muito ao pai, “tinha os olhos de choro e, ao mesmo tempo, tais como costumam ter os meninos não muito puros de treze a catorze anos” (Tolstói, 2009, p. 16). Dentro desta não ingenuidade, subentende-se um adolescente que poderia compreender os pormenores da família, embora vivesse em um mundo à parte, isto é, conforme Coetzee (2020, p. 197), o “seu filho, rapaz assustadiço<sup>33</sup> que passa[va] os dias trancado no quarto, entregue à masturbação [...]”, era o único a compadecer do pai, além de Guerássim, o muji que, que falaremos adiante.

Retornando no que diz respeito ao estado inconveniente do esposo, Prascóvia Fiódorovna, de maneira reativa, causava-lhe constrangimento ao expor – para os amigos – os equívocos do marido frente ao tratamento: descuidos em forma de esquecimentos e deturpações, entre os quais, ainda de acordo com a cónjuge, o doente, embora seguisse uma dieta sob prescrição médica por um momento, consumia alimentos proibidos. Não só na esfera da nutrição, mas também o descuido acerca do sono, representado pela compulsão aos jogos de cartas até a madrugada. Sem saída diante desse revés, a esposa chegara a proferir que o marido era um desagrado para si: “ – Não importa o motivo, mas assim você nunca vai ficar bom, e nos atormenta” (Tolstói, 2009, p. 42).

No trabalho, a situação também era crítica, além das brincadeiras desagradáveis dos colegas com o seu caráter hipocondríaco, Ivan Ilitch “[...] tinha a impressão de que prestavam atenção nele como alguém que, em breve, deixaria uma vaga [...]” (Tolstói, 2009, p. 42). Vale ressaltar que, acerca do modo de lidar com a natureza do hipocondríaco,

a cultura e a literatura, em particular, contribuíram para a cristalização desse estereótipo caricaturando e mesmo ridicularizando tanto a atitude dos pacientes e suas doenças “imaginárias” como os médicos que os tratavam. Esse legado repercutiu de forma significativa na desconfiança que marcou, ainda no século XIX, o surgimento dos novos campos da neurologia e da psiquiatria, disciplinas

---

<sup>32</sup> “[...] passada uma semana, não tendo sentido nenhum alívio, e perdida a confiança quer em relação ao tratamento anterior, quer em relação a este, ficou ainda mais tristonho” (Tolstói, 2009, p. 41).

<sup>33</sup> Para Ivan Ilitch, “o filho sempre lhe parecia lastimável” (Tolstói, 2009, p. 64).

que passaram a se dedicar à investigação e ao tratamento das doenças dos nervos. Ainda hoje podemos encontrar os reflexos dessa desconfiança nas representações e nas atitudes individuais e coletivas àqueles que trabalham no campo da saúde mental, e também nos preconceitos que muitas vezes marcam as práticas médicas que reconhecem a importância da abordagem dos aspectos psíquicos, emocionais e relacionais para a compreensão da doença e do seu tratamento (Volich, 2015, p. 69-70).

Em contrapartida, além das gozações diante da hipocondria (que lhe geravam embaraço), havia, também, o mal-estar do juiz acerca de uma situação oposta: a piedade dos colegas em relação à sua fraqueza física, que o fazia cogitar que a sua doença intoxicara além da sua própria existência, “[...] que ela envenena a vida dos demais e que este veneno não se enfraquece, mas penetra cada vez mais todo o seu ser” (Tolstói, 2009, p. 43). Diante desta citação, cogitamos uma questão: o compadecimento dos camaradas acerca da derrocada de Ivan Ilitch não seria uma construção fantasística do próprio magistrado? Ademais, uma espécie de mecanismo de defesa, em forma de projeção, daquilo que este não podia enfrentar, isto é, ser notado e, conseqüentemente, a consternação incidida nos demais, traria a possibilidade de proteção contra o seu desamparo.

Ivan Ilitch estava sozinho, mesmo vivendo de maneira rotineira com os familiares e com os colegas de trabalho, “[...] e era preciso ir para a cama com a consciência disso, acrescida de dor física e de horror [...]” (Tolstói, 2009, p. 43). Segundo Mann (1922/1979), quanto maior é a distância entre o homem e o mundo natural, maior é a sua doença. A nosso ver, este é o caso de Ivan Ilitch, uma criatura vinculada a uma classe mesquinha do funcionalismo público czarista, onde os vínculos dão-se pelo dinheiro, poder e amenidades. Nessa busca, a morte em vida – perecimento em forma de desumanização – já estava acontecendo desde antes do seu tomo: um somatório de quedas, tanto a existencial advinda pelas relações frívolas, quanto àquela inesperada, contingente e sem sentido ao cair de escada.

### **1.7 – A morte em vida**

Além do surgimento das dores – acrescidas de mau-humor e hipocondria –, o caráter físico de Ivan Ilitch estava em transformação: era uma mudança perturbadora e este tinha noção disso. Também começavam as impressões alheias, como por exemplo: “Você não vê, mas ele é um homem morto, veja os seus olhos. Não tem luz” (Tolstói, 2009, p. 44-45). Um julgamento que o próprio magistrado escutara furtivamente e que provavelmente o tenha afetado de maneira impactante; embora “quando se trata da morte de outrem, o homem civilizado

cuidadosamente evita falar de tal possibilidade no campo auditivo da pessoa condenada” (Freud, 1915/1974, p. 327). A este respeito, fora um descuido ou uma desumanização da família frente aos ganhos que a morte do magistrado poderia lhes trazer?

Além dos julgamentos de terceiros, havia as próprias sentenças de Ivan Ilitch (em forma de devaneio) sobre sua doença, ainda que estas deliberações fossem da dimensão da queixa, algo em si fazia-o procurar conter (por meio da imaginação) o seu órgão abalado: “[...] agarrar este rim e detê-lo, fixá-lo; precisava de tão pouco para isto [...]” (Tolstói, 2009, p. 45). Isto incitava-o a procurar opiniões médicas, visto que – também de caráter imaginativo – criava uma realidade onde tudo daria certo, embora existissem pensamentos obsessivos em relação à doença – mesmo que acompanhados de maneira positiva (com um cenário de restabelecimento) –, a dor física (no rim e no ceco) estava ali, como um eterno retorno.

Diante de tal cenário, os dilemas filosóficos sobre a morte iniciaram-se. Nos pensamentos de Ivan Ilitch, surgiram impasses, tais como: “eu não existirei mais, o que existirá então? Não existirá nada. Onde estarei então, quando não existir mais? Será realmente a morte? Não, não quero” (Tolstói, 2009, p. 47). Dificuldades estas que, de acordo com Freud (1974), apesar do fencimento ser natural e implacável, ninguém acredita na própria morte, “[...] que no inconsciente cada um de nós está convencido da própria imortalidade” (Freud, 1915/1974, p. 327).

Ivan Ilitch estava morrendo<sup>34</sup>, ele sabia disso conscientemente, e embora houvesse rumações mentais direcionadas sob a forma de argumentações lógicas, com o intuito de refutar o seu próprio fim, por exemplo: “Caio é um homem, os homens são mortais, logo Caio é mortal, parecera-lhe, durante toda a sua vida, correto somente em relação a Caio, mas de modo algum em relação a ele”<sup>35</sup> (Tolstói, 2009, p. 49). Mas o magistrado não era Caio, era um ser especial (em seu íntimo), e seguindo este nexa, fora *uma criança extraordinária*; nisto, criava um cenário com os pais, com os brinquedos, com os cheiros – desde a sua infância à mocidade: que nos remete a uma expressão freudiana, lembranças encobridoras, onde, conforme Freud (1901/1976), não temos uma memória fidedigna acerca dos primeiros anos infantis, mas sim uma retificação deste passado remoto em consequência de forças psíquicas em rechaço a um trauma vivido, por exemplo. Em suas deduções (ideais), por todas essas vivências, ele não poderia morrer, seria algo aterrorizante. Portanto, procurava meios para

---

<sup>34</sup> “[...] sabia que a sua doença começara com aquela machucadura” (Tolstói, 2009, p. 51).

<sup>35</sup> De acordo com Han (2020, p. 11-12), “[...] a resistência contra a morte leva a uma hipertrofia do eu, cujo o fardo oprime tudo que não é o eu”.

expurgar os pensamentos sobre o seu próprio fenecer, julgando-os doentios, embora fossem métodos claudicantes – como uma circularidade perturbadora, as elucubrações revigorantes e mórbidas contrapunham-se em sua mente:

[...] Ivan Ilitch buscava consolo, procurava outros biombos, e estes apareciam e por algum tempo pareciam salvá-lo, mas imediatamente não é que desabassem de todo, mais propriamente tornavam-se transparentes, como se *ela* atravessasse tudo e nada pudesse encobri-la (Tolstói, 2009, p. 51).

Diante destes métodos vacilantes que prezavam encobrir pensamentos acerca da morte, emerge uma figura que o ajudará no caminho de encontro com o *fim da morte*, logo, do sofrimento das dores físicas e morais.

## 1.8 – Guerássim

A doença persistia, nada aliviava as suas dores físicas. Além do sofrimento no corpo, o tormento por situações constrangedoras, a exemplo de seus excrementos que eram manipulados por terceiros: isso tirava-o de uma posição decente. Ivan Ilitch tinha consciência de que era um tormento, pensava, até mesmo, na possibilidade do suicídio; o que livraria a sua família, os funcionários de casa, os médicos e ele próprio desse martírio – que era a sua simples presença. Mas neste desconforto, a partir do terceiro mês, surgira um lenitivo: os cuidados de Guerássim, um ajudante de copeiro (mujiq) <sup>36 37</sup>; sendo “[...] o único a compreendê-lo e a compadecer-se dele. E por isso, Ivan Ilitch sentia-se bem unicamente na presença de Guerássim” <sup>38 39</sup> (Tolstói, 2009, p. 56). Neste sentido, quando se está ao lado de uma pessoa com estas características, o outro sempre estará descoberto, ou seja, um trabalhador braçal compreende a vulnerabilidade alheia. Em vista disso, ele próprio (Tolstói) considerava-se um destes (Górki,

---

<sup>36</sup> Termo que se refere ao camponês russo, figura central em uma sociedade agrária profundamente marcada pelo atraso tecnológico e pela ausência de excedentes econômicos, o que mantinha grande parte da população em uma condição de subsistência. Até o século XIX, os mujiques viviam sob o sistema de servidão, eram majoritariamente analfabetos e possuíam uma forte ligação com a tradição religiosa ortodoxa. A distância entre os mujiques e a elite nobre era ainda ampliada pelo uso do francês como língua principal entre os aristocratas, reforçando as barreiras culturais e sociais entre as classes (Fonseca Filho, 2017).

<sup>37</sup> Percebemos, ao longo da obra, que Guerássim, um homem do campo, mudou-se para cidade em decorrência, acreditamos, segundo Berman (1982/1986), do grande aumento demográfico que sentenciou “milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas” (p. 16).

<sup>38</sup> “[...] depois de prolongados sofrimentos, em que Ivan Ilitch queria mais que tudo, por mais que se envergonhasse de confessá-lo, que alguém se apiedasse dele como uma criança doente. Queria ser acarinhado, beijado, que chorassem sobre ele, como se costuma acarinhar e consolar crianças” (Tolstói, 2009, p. 57).

<sup>39</sup> Além do copeiro, a única pessoa que Ivan Ilitch creditava compreensão e pena sobre a sua doença, era o seu filho, Vassíli Ivânovitch.

1983). Logo, isso seria um dos motivos de apologia, cogitamos, para com os trabalhadores das classes mais simples, em muitos de seus escritos.

Indubitavelmente, este simples serviçal – diferente de uma parte da família e dos colegas de trabalho que conviviam com Ivan Ilitch de maneira falsa – tinha noção sobre a doença do patrão e tratava-o de maneira natural:

[...] era o único a não mentir, tudo indicava que era também o único a compreender do que se tratava, e que não considerava necessário escondê-lo, e simplesmente tinha pena do patrão fraco, em vias de se acabar. De uma feita, até disse francamente, quando Ivan Ilitch o mandava embora: – Todos nós vamos morrer. Por que então não me esforçar um pouco? – expressando assim que o trabalho não lhe pesava justamente por ser feito para um moribundo, e que tinha esperança de que também para ele alguém faria aquele trabalho, quando chegasse o seu dia (Tolstói, 2009, p. 56).

Apesar de suas dores físicas insuportáveis, o sofrimento moral – sobretudo, a mentira – era o maior dos padecimentos; portanto, Guerássim surge como um bálsamo a Ivan Ilitch, sendo o portador de uma verdade: alguém que trouxera uma contraposição ao estilo de vida mesquinho e burocrático ao qual o magistrado se encontrava, um contraste em forma de dignidade e altruísmo, embora este copeiro fizesse serviços repugnantes – como o lidar com os excrementos alheios. Diante disso, não seriam estes afazeres repulsivos uma maneira metafórica de sanear o desprezível acerca das relações burguesas e maquinais? O modo campesino e natural como possibilidade alegórica de tratamento perante o interesse pela ascensão através do dinheiro e bens materiais? Ademais, o poder de uma toga que fora destituída, ao longo da trama, pela transitoriedade que permeia a vida, mas que em um momento posterior pode trazer conforto e sabedoria diante da morte, representada pela força da natureza sob o jugo de seu comandado, momento em que “sem nenhum esforço e parecendo não fazer nenhuma pressão sobre ele, Guerássim conduziu-o, quase carregando-o, para divã e sentou-o” (Tolstói, 2009, p. 54).

### **1.9 – Antíteses, solidão e o declínio das relações sociais**

Conforme os dias iam se passando, a dor, a angústia, bem como as contradições, todas estas eram companheiras inseparáveis de Ivan Ilitch: “[...] ora brilha uma gota de esperança, ora tumultua um mar de desespero [...]” (Tolstói, 2009, p. 59). Contraposição esta que podemos notar de modo mais nítido através do narrador:

O médico famoso despediu-se com ar sério, mas não sem esperança. E quando Ivan Ilitch lhe perguntou timidamente, os olhos dirigidos para ele e brilhantes de

medo e esperança, se havia uma possibilidade de cura, respondeu que não se podia garantir, mas era possível. [...] Durou pouco a elevação de ânimo provocada pelas esperanças pelo médico. De novo, era o mesmo quarto, [...] aquele mesmo corpo seu, dolorido e sofrido” (Tolstói, 2009, p. 62).

Nisto tudo, a mentira era a catalisadora<sup>40</sup> de seu padecimento moral. O magistrado interpretava as convenções sociais como inverdades insuportáveis: “Como passou a noite?” (Tolstói, 2009, p. 60) – perguntara um *doutor*; inclusive, todo o protocolo médico era uma farsa, para Ivan Ilitch<sup>41</sup>. Como também a relação de sua esposa para consigo: “ela entra, beija o marido e imediatamente se põe a demonstrar que já se levantara havia muito tempo, e somente em virtude de um mal-entendido não estava ali quando o doutor chegara” (Tolstói, 2009, p. 61). Sem a mentira, sentia-se aliviado, embora a dor era sempre persistente.

Ivan Ilitch experimentava uma profunda sensação de impotência e isolamento. Chorava por conta de sua debilidade (como uma criança), estava acometido por um sentimento de solidão diante do mundo. Fazia questionamentos a si, não queria mais sofrimento, desejando retornar a um estado anterior da doença – quando detinha uma vida digna e virtuosa. Mas em uma de suas reflexões, em um determinado momento, surgira uma questão impiedosa: “Como vivestes antes, bem e agradavelmente?” (Tolstói, 2009, p. 66). A partir de então, em seus pensamentos, percebera que nunca tivera uma vida digna e agradável, com exceção do período infantil “e quanto mais longe da infância, quanto mais perto do presente, tanto mais insignificantes e duvidosas eram as [suas] alegrias” (Tolstói, 2009, p. 67), isto é, um paraíso perdido<sup>42</sup>.

Compreendera que aquela existência de outrora – aprazível, ilibada e justa – não passava de uma ilusão. O casamento e o trabalho, por exemplo, possuíam um caráter mortificado. Diante disso, como consequência destas constatações, suas elucubrações possibilitaram mais uma outra averiguação: a vida não tinha sentido. Nesta luta de opostos, entre o terror sobre o inevitável da morte *versus* a esperança, Ivan Ilitch estava vivendo no passado por meio da imaginação. Apesar das imagens (de um verdadeiro período agradável)<sup>43</sup> que iam surgindo – os brinquedos, o sabor de uma fruta –, era muito aflitivo pensar sobre estas

---

<sup>40</sup> Nesta alegoria, se o rim é um órgão que purifica o sangue, a mentira seria este mesmo sumo vermelho não filtrado – gerando toxicidade, melhor dizendo, pensamentos repetitivos e dolorosos.

<sup>41</sup> Diante disto, uma afirmação do próprio Tolstói (como citado em Górkí, 1983) corrobora com a postura escorregadia do trato médico, onde afirmara que “a ciência é uma barra de ouro, preparada por um alquimista charlatão” (p. 24).

<sup>42</sup> Trataremos mais detalhadamente acerca deste assunto no Capítulo 4.

<sup>43</sup> “Quanto mais voltava para trás, mais vida havia” (Tolstói, 2009, p. 70).

vivências. Perante esta desolação, há de se perguntar se suas dores psíquicas eram em decorrência de perdas verídicas (funcionamento consciente) ou a certificação que estas imagens nunca existiram na realidade (funcionamento inconsciente)?<sup>44</sup> Ademais, no decorrer das semanas, uma piora significativa assolava Ivan Ilitch. Com dores insuportáveis somadas aos padecimentos morais (que era o seu pior martírio), o mau-humor era uma maneira de atormentar os seus pares. De modo terrível, este sofrimento ético lhe proporcionava, de alguma forma, questionar sobre a sua existência, “[...] se realmente toda a minha vida, a minha vida consciente, tiver sido ‘outra coisa?’” (Tolstói, 2009, p. 72). Tentar compreender isso corroborava ainda mais para com as dores, como um todo.

Não havia mais o que fazer sobre a doença física de Ivan Ilitch, salvo o ópio em amenizar as dores corpóreas, embora a dor moral<sup>45</sup> fosse a sua companheira implacável, até aquele momento. O seu fim estava próximo – convenceram-lhe a receber a comunhão, e no ato confessional, fora invadido por uma nova esperança (como um *leitmotiv*<sup>46</sup>); tinha vontade de continuar vivendo, embora o rancor, o ódio e o padecimento surgissem pela simples presença do olhar ou do tom da voz de sua esposa, que, para o magistrado, era da ordem da mentira. Ou seja, impostura esta que promovia o estímulo para os seus tormentos, como uma circularidade mortificante.

### 1.10 – Fim da morte

Apesar da impossibilidade de restabelecimento, Ivan Ilitch agarrava-se naquela certeza (que outrora havia colocado em xeque): que a sua existência fora digna e agradável e essa aparente “verdade” foi o motivo que o suscitava a continuar vivo, embora, em uma existência marcada por tormentos assombrosos, tanto pelos gritos de dor e pensamentos pungentes. Mas algo, de maneira misteriosa, abateu sobre si: “De repente, certa força empurrou-lhe o peito, o lado, comprimiu-lhe com mais força ainda a respiração, ele caiu na fossa, e lá, no fundo, algo

---

<sup>44</sup> Responderemos estas questões no capítulo 4.

<sup>45</sup> No Capítulo 4, discorreremos sobre a hipótese melancólica do personagem em exame; corroborando com tal suspeita, conforme (Lustoza, 2018, p. 133), “o fator mais decisivo para o diagnóstico de melancolia seria a ocorrência da dor moral [...]”.

<sup>46</sup> O *leitmotiv*, expressão de origem alemã traduzida como 'motivo condutor', é um dispositivo musical intrínseco à composição operística, notadamente a partir das obras de Richard Wagner. A repetição de um motivo musical específico ao longo da obra, associado a personagens, elementos narrativos ou ideias, confere ao *leitmotiv* uma função identitária e coesiva (Grout; Palisca, 2001). Embora suas origens estejam profundamente enraizadas na ópera, a técnica do *leitmotiv* transcendeu os limites desse gênero, encontrando aplicação em diversas outras formas de expressão artística, como o cinema e a literatura.

alumiou” (Tolstói, 2009, p. 74). Percebera a verdadeira orientação, ou seja, excluía a dúvida sobre a morte, questionamento este que o inseria em uma esperança vazia de melhora, colocando-o em uma posição de infinitude. Logo, extirpando este impasse (a dúvida), o sofrimento moral e o rancor acabaram e, como consequência, as dores também. No “[...] lugar da morte, havia luz” (Tolstói, 2009, p. 76). O fenecer não era um fim, mas, sim, um processo de mortificação em plena existência, através de seus ideais acerca das relações laborais e pessoais destituídas durante a trama.

Assim sendo, a morte existe em vida, pensamos e falamos sobre ela: “A morte acabou – disse a si mesmo. – Não existe mais” (Tolstói, 2009, p. 76). De resto, embora esta obra tenha em seu título a morte, ela trata sobre a vida. Conforme Nabokov (2021, p. 290), “a morte física descrita no conto é parte da vida mortal, é a apenas a última fase da mortalidade. De acordo com Tolstói, o homem mortal, a pessoa, o indivíduo, o ser físico segue seu caminho físico rumo à lata de lixo da natureza”; isto é, com base no que foi ponderado, ainda conforme Nabokov (2021), aquele que perpassa a existência de maneira a separar-se do que é natural é sentenciado à morte da alma, da essência humana. Sendo assim, com o seu ser em processo de mortificação durante a obra, a mesma natureza que o recebera enquanto um dejetivo, deu-lhe a possibilidade de reviver através da relação com Guerássim (um agente *natura*), onde Ivan Ilitch pôde ressignificar a sua vida vazia, destituindo as vaidades e os interesses mundanos para entrar em uma nova existência (embora fosse dotada de pouco tempo) como uma flor que nasce, mas que vem a morrer com a luz do dia.

### **1.11 – Indiferença, burocracia, humanização e sobrevivência**

Segundo Nabokov (2021), embora o enredo (em seu início) anunciasse a morte de Ivan Ilitch e fosse discutido de maneira mesquinha por seus amigos e esposa, estes também já estariam mortificados, vivendo uma morte em vida. Em conformidade com o mundo frívolo, indiferente e maquinal da classe média burocrática das cidades, eles se encaminhavam para a decadência moral, na visão de Tolstói<sup>47</sup>. Neste sentido, Bezerra (2010), confluente com o crítico supramencionado, corrobora a ideia de que “[...] a morte de um burocrata é mero deslocamento de uma peça no mórbido xadrez da burocracia” (p. 138).

---

<sup>47</sup> De acordo com Mann (1922/1979), Tolstói (com seu moralismo) detinha um ódio para com a civilização, mas, em contrapartida, era apaixonado pela vida e paz no campo.

E neste jogo *humano*<sup>48</sup>, a trama inicia-se com o juiz de instrução, Ivan Ilitch, morto no dia 04 de fevereiro de 1882, mas ganhando vida através de seus devaneios (proferidos pelo narrador ao longo do enredo) e mais uma vez falecido ao final da narrativa – morte, vida e morte:

Um traço conspícuo da estrutura se encontra no fato de que Ivan está morto quando o conto começa. Todavia, há pouco contraste entre o corpo morto e as pessoas que discutem sua morte e observam o cadáver, uma vez que, do ponto de vista de Tolstói, a existência delas não é vida, e sim a morte em vida (Nabokov, 2021).

Com um início impactante, o autor retrata o egoísmo humano através da reação banal dos colegas de trabalho à notícia da morte do amigo, preocupados apenas com as possíveis vantagens financeiras acerca desse comunicado. A nota, vinda de um jornal, fora lida em um gabinete jurídico por Piotr Ivânovich, seu melhor amigo, que comentou: “Prascóvia Fiódorovna Golovina comunica, com dor na alma, a seus parentes e conhecidos o falecimento do seu amado esposo Ivan Ilitch Golovin [...]” (Tolstói, 2009, p. 7). Apesar de certa comoção entre os colegas de trabalho que ali estavam, a notícia da morte soava, nos pensamentos de cada um, como uma possibilidade de promoção.

Neste sentido, nem mesmo os ritos fúnebres rechaçaram estas ideias dotadas de ambição no íntimo de certos camaradas que ali estavam na cerimônia de despedida. Embate interessante: o respeito pela perda do amigo – através de persignações e lágrimas – surgia em contradição ao anseio de jogar cartas, ainda naquela noite do velório<sup>49</sup>. Seria mesmo um contrassenso? Não poderia ser um mecanismo de defesa contra a visão da morte que nos faz lembrar de que todos morreremos? De acordo com Freud (1915/1974), diante o olhar acerca da morte, o fim que atinge aquele desafortunado poderá alcançar aquele sobrevivente. Neste sentido, algo é fato, “a consideração pelos mortos, que, afinal de contas, não mais necessitam dela, é mais importante para nós do que a verdade, e certamente, para a maioria de nós, do que a consideração pelos vivos” (Freud, 1915/1974, p. 328). Além disso, destaca-se a ganância de Prascóvia Fiódorovna Golovina, viúva de Ivan Ilitch, em discutir sobre a possibilidade em conseguir um dinheiro a

---

<sup>48</sup> Embora Lev Tolstói, em certa medida, guie a obra por um caminho moral, traçando uma perspectiva de idealização perante ao homem, englobando um imaginário religioso e campesino – ao exemplo apologético acerca do coadjuvante de coração puro e honesto, Guerássim –, pautamo-nos por uma via de desconstrução em relação às fantasias grandiloquentes do humanismo e do iluminismo. Neste sentido, trairemos o autor em favor da emancipação da composição artística.

<sup>49</sup> Piotr Ivânovitch, ao sair das exéquias, teve um sentimento agradável em aspirar ar puro, após o cheiro podre do cadáver do amigo; e fora participar de um jogo de baralho com mais quatro colegas, inclusive com Schwartz, quem também estava presente no velório.

mais – pela morte do esposo – através de uma consultoria com o melhor amigo do falecido, Piotr Ivânovich. Mas diante da impossibilidade de mais reservas, perante a resposta do camarada, a fúria e a ofensa apossaram não só da viúva, mas também da filha, que, em um momento posterior (ao encontrar o colega do pai), teve “[...] um ar sombrio, decidido, quase irado. Cumprimentou Piotr Ivânovitch como se este fosse culpado de algo” (Tolstói, 2009, p. 16)<sup>50</sup>.

Ademais, Tolstói nos tece uma crítica sobre as relações humanas, denunciando a desertificação dos afetos entre as pessoas. No lugar dos lamentos para com um ente querido, surge a indiferença: a burocratização do ambiente laboral vai-se adentrando nos vínculos de camaradagem, transbordando para além do trato entre colegas e amigos. O feitiço desumanizante e “burocratizador”, em forma de interesses financeiros, se manifesta na aridez da mulher, da filha e até mesmo no tratamento dado ao cadáver. Assim sendo, o autor equipara a magistratura e a família diante da frieza que as permeia.

Dessa forma, diante da aparente indiferença dos personagens da obra para com a morte do protagonista, Tolstói, através de um narrador em terceira pessoa, expõem uma realidade maquinal e desapiedada. Byung-Chul Han (2020) corrobora essa perspectiva, oferecendo uma análise sobre a indiferença que permeia a narrativa. Logo, o fim de Ivan Ilitch proporcionaria um grau de júbilo escuso – em parte dos familiares e dos companheiros de serviço – que vai além das possíveis compensações monetárias. Deste modo, manifesta-se um sentimento de alívio por sobreviver em meio à desumanização e frieza das relações. Em vista disso, ainda de acordo com Han (2020, p. 152),

a morte de Ivan Ilitch desencadeia nos vivos, antes de tudo, uma satisfação oculta, que, porém, não deixa reduzir à especulação sobre o ganho. Antes, ela surge do mero fato de que eles *sobreviveram* à morte de Ivan Ilitch. Não morreu simplesmente um “Se” que seria um “ninguém”, mas sim *o outro* [...] Aquele eu que, em vista da morte do outro, sente uma satisfação oculta, é o sobrevivente.

No contexto dessa luta pela sobrevivência, o narrador da novela ecoa a perspectiva de Han (2020). Ele nos mostra que, além das expectativas de aumento de salário dos colegas e do aumento da pensão da esposa, todos foram tomados por um sentimento de regozijo, isto é, “o próprio fato da morte de um conhecido tão próximo despertou como de costume, em cada um

---

<sup>50</sup> Em contrapartida, o filho do casal estava realmente compadecido com a morte em questão: “[...] um ginasião tremendamente parecido com o pai. Era Ivan Ilitch quando pequeno, como Piotr Ivânovich se lembrava dele na Faculdade de Direito. Tinha os olhos de choro e, ao mesmo tempo, tais como costumam ter os meninos não muito puros de treze a catorze anos. Vendo Piotr Ivânovitch, o menino começou a franzir, severo e envergonhado, o rosto (Tolstói, 2009, p. 16).

que teve dela conhecimento, um sentimento de alegria pelo fato de que morrera um outro e não ele” (Tolstói, 2009, p. 9). Ademais, a título de nota, as observações feitas por Han (2020) são baseadas em uma obra intitulada *Massa e Poder*, no capítulo *O sobrevivente*, de Elias Canetti (1960-2019), pelo qual, endossando a citação anterior do escritor russo, este nos atesta que “o momento do *sobreviver* é o momento do poder. O horror ante a visão da morte desfaz-se em satisfação pelo fato de não se ser o morto. Este jaz, ao passo que o sobrevivente permanece de pé” (p. 283). Ou seja, esse poder vai além das possíveis conquistas de cargos burocráticos para os amigos ou da garantia de um ordenado para a esposa de Ivan Ilitch. Ele representa a capacidade de continuar existindo quando outro já não existe mais. Diante dessa sobrevivência, ergue-se um estado de ânimo forjado por uma defesa maníaca, cogitamos, em detrimento de um estado melancólico. Ressaltamos, porém, que ambas as proteções combatem um mesmo ponto: em linhas gerais, a negação da perda e, conseqüentemente, a impossibilidade do luto.

Diante do que foi exposto – acerca do trabalho literário em pauta, *A morte de Ivan Ilitch* –, acreditamos que os vínculos presentes na obra perpassam – além dos crivos morais, familiares e laborais – por uma perspectiva que vai para além do que é *certo ou errado* ou do que é *digno ou indigno*. Neste sentido, vale notar que, nesta novela, o narrador sempre nos direciona para uma visão de regras e formalidades que vão desde os comportamentos em um velório a práticas jocosas acerca do carteadado, por exemplo. Ora, estes preceitos são apresentados tanto pelo caminho do comedimento, quanto pelo transcurso dos excessos. Conseqüentemente, tendemos a caminhar por uma via desconstrutiva a respeito das verdades impostas pelo jugo da ética social e dos valores universais possíveis de serem vislumbrados nesta novela. Por esta razão, partiremos para uma direção que preze a singularidade das aspirações, anseios e ambições dotadas de estranheza: desejos estes que portam uma *verdade* no contexto da obra, acreditamos.

Mas antes, a singularidade da trajetória de Ivan Ilitch, revelada em seus anseios e frustrações diante da morte, nos convida a explorar como o ser humano, em diferentes épocas, lidou com a finitude da vida. Logo, a obra de Tolstói, *A Morte de Ivan Ilitch* – com sua crítica aos costumes e convenções sociais que mascaram a realidade da morte – dialoga com as reflexões de Philippe Ariès, que traçou um panorama histórico da 'morte domada' à 'morte proibida'. Sob essa ótica, o próximo capítulo aprofundará essa reflexão ao examinar como o ser humano, ao longo da história, lidou com a finitude e os rituais que a envolvem, ampliando a discussão sobre as formas de subjetivação no enfrentamento da finitude.

## Capítulo 2

### A relação do ser humano com a morte: perspectivas

No mundo contemporâneo, a morte é um tabu. Mas ela se faz presente a todo instante de nossas vidas, seja pelo aviso diário – na forma de imagem especular – de nossa derrocada corpórea; seja pelas mídias que divulgam desde a agressividade de assassinatos ao aumento do morticínio por doenças pandêmicas, passando por chamadas propagandísticas acerca das consequências letais do uso excessivo de tabaco e álcool, por exemplo. Mas saindo das perdas divulgadas pelo vazio da dimensão midiática, quem nunca perdeu um ente querido, subitamente? Ou acompanhou, de maneira angustiada, a enfermidade que levará, possivelmente, aquele conhecido à morte?<sup>51</sup> Sendo acontecimentos de ordem inesperada ou não, reagimos, geralmente, com asco, mal-estar, medo e pavor perante o término da existência de alguém. Diante disso, uma certeza lógica: morreremos.<sup>52</sup> Será? As culturas<sup>53</sup>, todas, criaram dispositivos metafísico-religiosos para uma postergação além da morte – como uma espécie de proteção contra o fim. Não só os cultos às divindades, mas também a própria composição da ciência moderna que – de acordo com Schumacher (2009) – fundamenta-se em concepções religiosas, ou seja, assenta-se na extensão da vida. Baseando-se nesse prolongamento, uma questão se faz presente: como a humanidade – sobretudo, a ocidental, apesar dos recursos religiosos e, mais recentemente, com os mecanismos científicos – atravessou a morte através das eras? Vale destacar que, historicamente, a morte nem sempre foi vista de maneira tão abominável quanto na contemporaneidade<sup>54</sup>.

No Ocidente, a forma de lidar com a morte tem mudado ao longo das épocas, embora de maneira lenta. Entre a Alta Idade Média e meados do século XIX, essa atitude evoluiu lentamente. Passou pela familiaridade com o falecimento, pela relação com o juízo final (temor do pós-morte - paraíso ou inferno) e chegou até mesmo ao culto erótico e estético da morte. Mas, nesse percurso moroso, uma ruptura mais abrupta se fez presente: enquanto em tempos

---

<sup>51</sup> Na contemporaneidade, “a morte de alguém querido é antes de tudo percebida – numa reação de medo – como um acaso comum, um acidente e não pelo ângulo positivo de abalo existencial que permite ao sobrevivente transcender a atitude do dia a dia da atividade pela atividade e se abrir para uma reflexão sobre o sentido de sua existência pessoal e comunitária” (Schumacher, 2009, p. 16).

<sup>52</sup> “*Et moriemur, morremos todos*” (Ariès, 1975/2017, p. 64).

<sup>53</sup> “A ‘cultura’ é fermentada a partir das vaidades daqueles que a fomentam. Ela é um perigoso elixir do amor que afasta o pensamento da morte” (Canetti, 1943/2009, p. 24).

<sup>54</sup> No final deste capítulo, sob o título de *Ariès e Elias, um contraponto*, comentaremos sobre essa afirmação.

remotos a morte era enfrentada, falada, ritualizada e até mesmo estetizada, a partir da metade do século XIX, ela se tornou um tabu: um interdito que ainda persiste nos dias atuais.

Antes de prosseguirmos, é crucial destacar um ponto fundamental. Embora nossa investigação, centrada em uma obra de arte, utilize a psicanálise como método principal de investigação, optamos por incorporar, especialmente neste capítulo, um recorte histórico sobre a conduta humana diante da morte. Inicialmente, pode parecer que a psicanálise e a história abordam a memória do passado e do presente de maneiras diferentes, e de fato o fazem, em certa medida. De acordo com Michel de Certeau (2011), enquanto a psicanálise reconhece uma miscelânea entre essas temporalidades, a história trabalha o pretérito e a atualidade em continuidade. Além disso, a psicanálise detém um paradigma perante a repetição, no qual o presente reproduz o passado (com modificações), como também o equívoco e a confusão (ambas dotadas de ambiguidades – o avesso de algum fato, por exemplo) em relação às perspectivas de tempo. Em contrapartida, a historiografia acredita no protótipo de sucessões e de correlação de fatos, ou seja, nunca na descontinuidade acerca do tempo. Entretanto, há questões compatíveis entre esses saberes. Neste sentido, Certeau (2011) enumera algumas dessas harmonias.

procurar princípios e critérios em nome dos quais seja possível compreender as diferenças ou garantir continuidades entre a organização do atual e as antigas configurações; conferir valor explicativo ao passado e/ou tornar o presente capaz de explicar o passado; reconduzir as representações de outrora ou atuais a suas condições de produção; [...] definir e construir a narrativa que é, nas duas disciplinas, a forma privilegiada conferida ao discurso da elucidação. Os cruzamentos e os debates dessas duas estratégias [psicanálise e história], desde Freud (1856/1939), sublinham as possibilidades e os limites da renovação que o encontro entre eles oferece à historiografia (p. 73).

Mas além destas possibilidades de encontro com uma historiografia, digamos, clássica – podendo ser conferidas ao longo da obra freudiana, ao exemplo do escritos de *Moisés e o Monoteísmo*, de 1939, composição essa fundamentada sobre pressupostos históricos<sup>55</sup> –, a confluência destes conhecimentos, atestados anteriormente por Certeau (2011), ajudou a proporcionar uma nova maneira de fazer historiografia: sob a nomenclatura de *A história das mentalidades*, uma modalidade que soube acolher modos de pensamento e afetos de indivíduos inseridos em um dado contexto histórico. Ademais, de acordo com Jacques Le Goff e Pierre

---

<sup>55</sup> Neste sentido, Freud (1938/1975), em um subtítulo, *A premissa histórica*, faz uma relação dialogal entre história e o universo psíquico: “começo por um *résumé* dos achados de meu segundo estudo, o puramente histórico, sobre Moisés. Esses achados não serão submetidos aqui a nenhuma nova crítica, visto constituírem a premissa dos debates psicológicos que deles se originam e aos quais constantemente retornam” (p. 76).

Nora (1974/1985), a história das mentalidades fora concebida através do diálogo com outras ciências humanas, situando a conexão entre o indivíduo e o coletivo, bem como o inconsciente e o contexto. Nesse sentido, o universo psicanalítico pode contribuir como uma ferramenta para a compreensão histórica, em que, “[...] com a psicanálise, a história aprendeu, ao mesmo tempo, o interesse que pode ter a colheita do aparentemente insignificante” (Le Goff e Nora, 1974/1995, p. 217). Assim sendo, em uma pequena passagem, Freud (1913/2012) corrobora que “[...] a psicanálise reivindica o interesse de outros profissionais além dos psiquiatras, pois toca em vários outros âmbitos da ciência” (p. 330), ou seja, isso abriria espaço inclusive aos historiadores das mentalidades.

Em confluência, podemos também considerar o artigo de Freud (1913/2012) intitulado de *O interesse da psicanálise*, mais precisamente o seu subtítulo, *O interesse da psicanálise para as ciências não psicológicas*, em um tópico denominado *O interesse para a história da civilização*, onde é dito que “[...] o modo de pensar psicanalítico age como um instrumento de pesquisa” (p. 355) tendo como um dos solos o próprio recurso histórico, cogitamos. Logo, “toda a história da civilização é um relato dos caminhos que os seres humanos tomaram para ‘vincular’ seus desejos não satisfeitos, sob as condições cambiantes – e modificadas pelo avanço técnico – de concessão e frustração deles por parte da realidade” (p. 357) Ou seja, a descrição destes caminhos pelos produtos da fantasia popular encontrados nos mitos, nas obras artísticas ou até mesmo nos compêndios de historiadores possibilitou nexos entre estes axiomas e a consequente interpretação acerca do psiquismo individual.

Ademais, ainda conforme Certeau (2011), as manifestações de Freud no campo da historiografia deram-se desde a invalidação da ruptura entre a psicologia individual e psicologia coletiva à modificação do gênero historiográfico, substituindo um lugar pautado na objetividade para uma subjetividade através da ficção, por exemplo, a forma do “[...] ‘romance histórico’ com *Moisés e o monoteísmo* (1939), cujo título original sublinha que se trata da relação de um homem, ‘*der mann Moses*’, com a configuração histórica do monoteísmo judaico” (p. 74). De resto, psicanálise e história das mentalidades, embora possuam metodologias diferentes para com os seus objetos, encontram-se nestas dessemelhanças, pois a arte é vista, em ambas, como uma maneira de lidar com o contexto vigente, dotada de verdade e possibilidade de desvelamento.

Desde então, conforme este breve exposto, teremos condições, acreditamos, para a confecção de uma análise a partir de um recorte temporal. Acerca deste delineamento, apoiaremos em um historiador das mentalidades, Philippe Ariès, que promoveu um estudo

historiográfico<sup>56</sup> robusto – trazido, aqui, a partir das obras *O homem diante da Morte* (1977/2014) e *História da morte no ocidente* (1975/2017) – sobre as diferentes atitudes dos indivíduos ao redor da morte, concebendo uma espécie de tipologia, ou seja, separando inclinações e paradigmas, decompondo-os por períodos (passando pela a Idade Média à atualidade), usando do arcabouço da literatura, da iconografia, das fontes acerca de cemitérios e dos manuais de confissão, por exemplo; bem como outros autores – ao exemplo de José Carlos Rodrigues (1983/2006), em seu livro *Tabu da Morte* – que, acreditamos, tiveram um percurso confluyente com a proposta apresentada a priori. Embora esse recurso, a tipologia, seja dotado como um norteador para com as condutas do ser humano diante do morrer, estas passagens, de uma época a outra, não foram concebidas de maneira repentina, mas sim de forma fluída e imbricada, por um tempo bastante expandido, de ordem milenar – confluindo no processo do morrer, por exemplo, em *A morte de Ivan Ilitch*. Falaremos mais sobre isso.

## 2.1 – A morte domada

De acordo com Ariès (1975/2017), durante muitos séculos e até mesmo milênios, a morte era admitida e preparada com serenidade, não sendo detida ou denegada. A relação do homem com a morte, ainda segundo o autor, era chamada de "morte domada". Não havia dramatização, a morte era esperada em silêncio. O processo era ritualizado e, como um protocolo, organizado pelo próprio moribundo que, nos momentos finais, permanecia em seu quarto, com as portas desse cômodo abertas ao público<sup>57</sup>. Mas vale ressaltar que embora este momento histórico (a alta Idade Média) fosse dotado de uma severa distinção econômica e social, os rituais fúnebres eram também ordinários aos que não possuíam bens materiais, ou seja, “[...] os signos de fortuna não faziam tanta diferença. Os gestos eram os mesmos, traduziam a mesma resignação, o mesmo abandono ao destino, a mesma vontade de não dramatizar” (p. 107). Diante disso, de acordo com Kovács (2020), ainda que os miseráveis, por suas condições sociais, estivessem afetados pela frustração, raiva e descontentamento, tinham

---

<sup>56</sup> A historiografia se dá através do compromisso de um corte perante o passado e o presente, possibilitado a partir de interconexões de poder e saber entre espaços diferentes, ou seja, diante de localidades relativas ao arcabouço conceitual e interpretativo da pesquisa (o presente), bem como lugares que guardam materiais (do passado, ao exemplo de arquivos, bibliotecas e museus) que sirvam de objeto de investigação para estes (Certeau, 2011).

<sup>57</sup> "Era importante que os parentes, amigos e vizinhos estivessem presentes. Levavam-se as crianças – não há representação de um quarto de moribundo até o século XVIII sem algumas crianças. E quando se pensa nos cuidados tomados hoje em dia para afastar as crianças das coisas da morte!"(Ariès, 1975/2017, p. 37).

a percepção, assim como os abastados, que o perecer fazia parte do contexto da vida, não havendo confrontação.

Em face de tais costumes, percebe-se uma atitude de lenidade diante do fim, a morte era familiarizada e apropriada: ou seja, entre o limite da vida e o fenecer, o homem guiava os seus últimos instantes. Ademais, de acordo com Rodrigues (1983/2006), embora o sofrimento e a dor fizessem parte tanto em relação ao esvaído (aquele que estava prestes a morrer) quanto aos sobreviventes (familiares e desconhecidos) que ali estavam, estes afetos não eram da ordem do insuportável, não proporcionando grandes apreensões pelo fato de que estes detinham a concepção de uma vida no além, em seu ser. Neste sentido,

[...] o moribundo enternecia com a sua vida, com os bens possuídos e com os seres amados. Mas o seu pesar nunca passava de uma intensidade muito fraca em relação ao patético desse tempo. O mesmo acontecerá ainda em outras épocas eloquentes, como a era barroca. O desgosto por deixar a vida ficava, portanto, associado à simples aceitação da morte próxima. Estava ligado à familiaridade com a morte, numa relação que permanecerá constante através dos tempos (Ariès, 1977/2014, p. 18-19).

Em vista de tais práticas, por exemplo, em uma passagem de uma composição literária, *Roncevaux*<sup>58</sup>, o herói Roland “sente que a morte o toma por completo. De sua cabeça, descia para o coração. Ele sente que seu tempo terminou” (Ariès, 1975/2017, p. 31). Em certas ocasiões, no entanto, em contraponto com a placidez mencionada anteriormente, havia insubordinação frente à morte, mas não havia contestação. Diante desta outra perspectiva (insurreição), citaremos uma passagem acerca de

[...] uma moça muito jovem, bonita, coquete, amante da vida e dos prazeres é acometida pela doença. Irá ela, com a cumplicidade dos que a rodeiam, apegar-se à vida desempenhando um papel, fingindo que não se dá conta da gravidade de seu estado? Não. Revolta-se. Contudo, essa revolta não toma a forma de uma recusa da morte (Ariès, 1975/2017, p. 31).

Mas é importante notar que embora a relação da sociedade com a morte sempre foi perpassada pelo medo, sendo por vias complacentes ou revoltantes, a zombaria foi uma outra possibilidade de lidar com a morte, ao longo da história: “Por que medo da morte? Mas esta sempre existiu. Apenas riam-se dela: ‘Como sois apressada, ó deusa cruel’” (Ariès, 1975/2017, p. 218).

---

<sup>58</sup> Esta obra, *A Canção de Rolando*, considerada um dos mais belos feitos artísticos da Idade Média, surgiu por volta do ano de 1100, criada por um poeta chamado, provavelmente, Tuold. É um poema de vassalagem que retratou o espírito das cruzadas, sendo Rolando o arquétipo do cavaleiro cristão (Le Goff, 2020).

Destarte, voltando ainda mais nas dobras do tempo, mas indo ao encontro com as citações anteriores, Sigmund Freud (1915/1974) corrobora essa perspectiva ao afirmar que o homem primevo possuía maneiras distintas para lidar com a morte; nestas contradições, por um lado, negava-se o fenecimento de modo inconsciente<sup>59</sup>, e, por outro, lidava-se com o fim da vida de modo cômico, reconhecendo o morrer. Assim sendo, pensamos que a compreensão consciente sobre o término da existência encontra-se desde o passado mais remoto, apreensão esta, ainda de acordo com Freud (1915/1974), em que o homem primevo foi coagido pelas circunstâncias do momento a entender sobre o seu próprio fim. Ou seja, presenciar tais panoramas, por exemplo, a cena de seus semelhantes (entes queridos ou não) em estado sucumbido<sup>60</sup>.

Ou seja, a zombaria como forma de lidar com a morte encontra eco nas observações de Freud sobre o homem primevo. Essa atitude, aparentemente contraditória, revela a complexidade da relação humana com a finitude desde os primórdios. Se, por um lado, o inconsciente negava a morte, por outro, a consciência da mortalidade emergia da experiência direta com a perda e o sofrimento. A convivência com o fenecer, mesmo em tempos remotos, forçava uma compreensão, ainda que rudimentar, da própria finitude.

Dando um salto, voltemos ao século XXI. Nestes tempos, parece totalmente impensável esperar a morte de maneira complacente em um leito domiciliar, enquanto ela é observada, simultaneamente, por várias pessoas do convívio próximo e por desconhecidos, como a passagem da vida para o nada. Da mesma forma, é desconfortável nestes tempos se deparar com a visão de valas comuns, com corpos em decomposição que expõem partes além dos limites da terra. Essa imagem perturbadora, acompanhada do cheiro pútrido, contrasta com a paz e a beleza das modernas necrópoles. Isto é, neste percurso da humanidade diante do seu fim, as tradições vão-se modificando lentamente e, por consequência, fatos que nos dias atuais seriam execráveis, outrora foram motivo de socialização.<sup>61</sup> A exemplo dos cemitérios deste mesmo período histórico (Idade Média) – que eram localidades sagradas, onde os corpos vivos conviviam normalmente com os sepultados e, diante disto, aconteciam feiras e encontros musicais com danças, como afirma Ariès (2017, p. 190):

---

<sup>59</sup> Trataremos mais adiante sobre o inconsciente e a morte – Capítulo 3.

<sup>60</sup> “Fala-se do velho medo ancestral, mas seu recálque é igualmente ancestral! O medo da morte não explica a renúncia do moribundo à sua própria morte. Mais uma vez é na história da família que se deve buscar a explicação” (Ariès, 2017, p. 218).

<sup>61</sup> Os cemitérios, assim como as igrejas, eram localidades que correspondiam às praças públicas (até durante o século XVII). Além disso, tinham o encargo de asilo, ou seja, havia uma função de moradia, claro, não perdendo a essência pública dos diversos encontros (Ariès, 1977/2014).

A coexistência no mesmo local, no cemitério medieval, dos enterros e das reuniões públicas, das feiras ou comércios, das danças e jogos mal-afamados, já indicava que não se devotava aos mortos o respeito que hoje achamos lhes ser devido. Vivia-se com eles numa familiaridade que hoje nos parece quase indecente.<sup>62 63</sup>

A morte era uma realidade não denegada do cotidiano até então, uma manifestação onde os ossos eram vistos em todo o território das igrejas, desde as suas paredes ornamentadas com esqueletos, às superfícies dos cemitérios que brotavam restos de corpos, ao exemplo do crânio de Yorick<sup>64</sup>, o bobo da corte do Rei Hamlet<sup>65</sup>; neste sentido, segundo Ariès (1977/2014), as covas rasas simbolizavam a humildade, integrando-se espontaneamente à própria terra, de modo que os transeuntes pudessem pisá-las. Em vista disso, nada abalava os vivos sobre a ideia do fenecer, estes estavam acostumados tanto com a morte do outro, quanto a sua. Ou seja, “a familiaridade com a morte era uma forma de aceitação da ordem da natureza, aceitação ao mesmo tempo ingênua na vida quotidiana e sábia nas especulações astrológicas<sup>66</sup>” (Ariès, 1975/2017, p. 47); tudo isso contrapõe-se, em grande medida, ao modo como lidamos com a morte nos dias atuais, ou seja, ela causa tanto espanto que evitamos até pronunciá-la.

Neste processo temporal, contudo, algo começa a mudar a partir do século XI e XII, culminando – no século XVIII até a primeira metade do século XIX – novas condutas frente

---

<sup>62</sup> Ainda na Idade Média, até o ano de 1231, permitia-se estes encontros sociais nos cemitérios, mas a partir desta data, houve concílios decretando a proibição da dança (no mesmo ano supracitado) e, quase duzentos anos depois, em 1405, proibindo os mímicos, músicos, mágicos e vigaristas de circularem nestas localidades (Ariès, 2017).

<sup>63</sup> Uma espécie de pornografia, como falaremos mais adiante acerca deste termo cunhado pelo sociólogo Geoffrey Gorer.

<sup>64</sup> Na Cena I do Ato V de *Hamlet*, de Shakespeare, o príncipe Hamlet, acompanhado de seu amigo Horácio, visita um cemitério, onde a efemeridade da vida é evocada. Durante o diálogo com um coveiro, Hamlet questiona as ironias inerentes à vida e à morte, refletindo sobre a fragilidade dos argumentos persuasivos de um advogado cujos restos mortais são facilmente desenterrados. A descoberta de um crânio enterrado há 23 anos, que pertence a uma pessoa conhecida, intensifica sua meditação sobre a transitoriedade da existência e a inevitabilidade da morte: “Deixa eu ver. (*Pega o crânio.*) Olá, pobre Yorick! Eu o conheci, Horácio. Um rapaz de infinita graça, de espantosa fantasia. Mil vezes me carregou nas costas; e agora, me causa horror só de lembrar! Me revolta o estômago! Aqui pendiam os lábios que eu beijei não sei quantas vezes. Yorick, onde andam agora as tuas piadas? Tuas cambalhotas? Tuas cantigas? Teus lampejos de alegria que faziam a mesa explodir em gargalhadas? Nem uma gracinha mais, zombando da tua própria dentadura? Que falta de espírito! Olha, vai até o quarto da minha grande Dama e diz a ela que, mesmo que se pinte com dois dedos de espessura, este é o resultado final; vê se ele ri disso! Por favor, Horácio, me diz uma coisa” (Shakespeare, 2011, p. 123).

<sup>65</sup> Embora usemos um exemplo artístico do período renascentista, a concepção medieval perdurou por muitos anos a partir da queda de Constantinopla, em 1453. Segundo Le Goff (2020), a passagem deste estágio para o renascimento, na verdade, fora uma extensão da idade média que prosseguiu até o século XVIII.

<sup>66</sup> De acordo com Andrade (2017, p. 345), “a magia e a astrologia foram componentes importantes da cultura medieval. [...] A astrologia, que desde a Antiguidade Tardia, era vista com relativa indiferença na cultura ocidental (presente, sobretudo em calendários e práticas medicinais), particularmente devido aos comentários reprobatórios dos Padres da Igreja, passaria a ser um ramo de conhecimento legítimo a partir do século XII, sendo, inclusive, presente em currículos universitários e desenvolvendo-se ainda mais até os séculos XV e XVI”. (<https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/5921>)

ao fenecer, criando novas acepções. Foram duas, *a morte de si e a morte do outro*<sup>67</sup>. Mas antes de prosseguirmos, como enuncia-nos Ariès (1975/2017, p. 47), “é preciso deixar claro desde o início que não se trata de uma nova atitude que irá substituir a que analisamos anteriormente, mas de modificações sutis que, pouco a pouco, darão um sentido dramático e pessoal à familiaridade tradicional do homem com a morte”.

## 2.2 – A morte de si

Dentre estas morosas transformações, o início da baixa Idade Média foi concebido por uma nova atitude relacionada ao porvir comunitário dos homens frente à morte – a aflição em forma de individualidade diante deste traspassamento. Baseamo-nos, assim como Ariès (1975/2017), em alguns fenômenos pertinentes às novas modificações surgidas neste período: a hodierna concepção de juízo final para cada indivíduo, os temas macabros (manifestações artísticas acerca da decomposição física), bem como as individualizações das sepulturas. Vale destacar que estas mudanças – afuniladas por Ariès com a expressão de *a morte de si* – foram acontecendo desde o século XI, embora a concepção anterior, a morte domada, continuasse a existir no modo coletivo acerca dos rituais fúnebres, de maneira dissonante: uma contradição entre a comunhão (moribundo e espectadores) *versus* individualidade (pensamentos sobre uma possível salvação em forma de embate: Deus e o Diabo).

Dessa forma, a concepção tradicional do juízo final deixa de ocorrer no plano *etéreo do Grande Dia* e se transfere para o quarto do moribundo. Céu e inferno se encontram à beira do leito: de um lado, Cristo, a Virgem Maria e todos os santos; do outro, os demônios, portadores do livro de registros que contém as boas e más ações do enfermo. A partir desse momento, o moribundo passa a ter sua vida avaliada, como se uma biografia começasse a ser escrita<sup>68</sup>. Diante disto, fiquemos com um relato de Ariès (1975/2017) acerca desta nova representação ritualística, a partir da iconografia das *artes moriendi* que simbolizava a tranquilidade das liturgias coletivas em oposição às preocupações dos questionamentos individuais:

O moribundo está deitado, cercado por seus amigos e familiares. Está prestes a executar os ritos que bem conhecemos. Mas sucede algo que perturba a simplicidade da cerimônia e que os assistentes não veem, um espetáculo reservado unicamente ao moribundo, que, aliás, o contempla com um pouco de inquietude e muita indiferença. Seres sobrenaturais invadiram o quarto e se

<sup>67</sup> Ariès (1975/2017).

<sup>68</sup> “Acredita-se, a partir de então, que cada homem revê sua vida inteira no momento que morre, de uma só vez. Acredita-se também que sua atitude nesse momento dará à sua biografia seu sentido definitivo, sua conclusão” (Ariès, 1975/2017, p. 54).

comprimem na cabeceira do ‘jacente’. De um lado, a Trindade, a Virgem e toda a corte celeste e, de outro, Satã e o exército de demônios monstruosos<sup>69</sup> (p. 51).

Vale salientar que essa nova representação ritual não existia na Alta Idade Média, período em que a representação do arbítrio era “[...] de um cristo glorioso, tal como subiu aos céus no dia da Ascensão, [...] [portanto], os homens da alta Idade Média esperavam a volta de Cristo sem temer o juízo” (Ariès, 2014, p. 127). Ou seja, não existia julgamento particular e nem uma punição severa, pelo fato de que não havia, ainda, uma responsabilidade individual entre as pessoas deste período medieval supramencionado (Ariès, 1975/2017). No entanto, a partir do século XII, algo novo emergia: um sentimento de culpa que se manifestava em súplicas por intervenção divina para escapar das provações do Juízo Final. Em outras palavras, as tribulações imaginadas do além começavam a se tornar realidade na mente das pessoas.

De acordo com Ariès (1975/2017), com a passagem das mortes coletivas para as cerimônias com interrogações individuais (*morte de si*), percebe-se que o imaginário do homem deste período, na baixa Idade Média, preocupou-se cada vez mais com sua salvação; logo, começou-se o início de uma conduta nova perante o perecer – a dramatização da morte<sup>70</sup>. Corroborando o autor supracitado, Kovács (1992) diz o seguinte:

Num dado momento, o homem passa a se preocupar com o que acontecerá depois de sua morte. Ocorre o medo do julgamento da alma, com a sua ida para o inferno ou o paraíso. A alma que está sendo pesada é a representação dessa espera inquietante sobre o seu destino. O medo fundamental do homem, nessa época, relacionava-se com o que viria após a morte, a condenação ao inferno, ao castigo eterno. Era o momento final, como mostram as “Ars Moriendi”, tratados sobre a preparação e a arte de morrer e renascer na época medieval. A cena, tantas vezes retratada em obras de arte, mostra o moribundo no quarto, cercado pelos familiares, e um árbitro constata como o indivíduo passou os seus últimos momentos, como numa prova, ou no Juízo Final. As grandes tentações, então, são o apego às coisas terrestres: família, objetos materiais. Esse apego é chamado de “Avaritia” e é condenado pela Igreja, pois leva a um afastamento de Deus. O homem buscava garantias para o além, através de ritos de absolvição como: orações aos mortos, donativos, missas, ex-votos e principalmente através dos testamentos (p. 33).

Além das concepções relativas ao juízo final e à individualidade, mencionadas anteriormente, passaremos agora a uma nova formulação também presente nesse período: os

---

<sup>69</sup> Em contraposição às maneiras da então *morte domada* – dotadas de familiaridade entre todas as classes da Alta Idade Média –, uma nova maneira estava surgindo, sobretudo, nas castas abastadas e intelectualizadas, potencializando as suas definições e virtualidades (Ariès, 1977/2014); embora, neste novo momento, “essa familiaridade não havia sido afetada, mesmo entre os ricos e poderosos, pelo aumento da consciência individual a partir do século XII. [...] Continuava familiar e domada (Ariès, 2017, p. 66).

<sup>70</sup> Que culminará no período romântico.

temas macabros forjados por meio de manifestações artísticas sobre a decomposição corpórea. Seguindo a tipologia de Ariès (1975/2017) – com o início da concepção da morte de si no século XII –, restos mortais humanos começaram a inaugurar representações da morte, como crânios e ossos usados como ornamentos residenciais. Diante dessas manifestações horripilantes, é importante destacar duas perspectivas contrastantes: de um lado, Huizinga (citado por Ariès, 1975/2017) argumentava que tais expressões refletiam uma crise moral da época; por outro lado, Tenenti (citado por Ariès, 1975/2017) reconhecia “[...] nesse horror à morte o signo de amor à vida (‘a vida plena’) [...]” (p. 56).

Vale destacar que nesta fase da baixa Idade Média, de acordo com Ariès (1975/2017), o horror acerca da putrefação não estaria relacionado a partir do fim da existência, mas sim a respeito da repulsa de uma morte em vida. Neste sentido, é importante apreender a diferença conceitual de *fracasso* entre o homem medieval e o homem atual. Enquanto na contemporaneidade, o sujeito vê o fracasso pela dimensão capitalista, por exemplo, o insucesso pela perda do emprego<sup>71</sup>, o homem medieval via essa noção sob uma perspectiva macabra da decomposição e da mortalidade humana, ou seja, morrer é frustrante, embora faça parte do processo existencial. Neste aspecto,

o homem do fim da Idade Média, ao contrário [do homem contemporâneo], tinha uma consciência bastante acentuada de que era um morto em suspensão condicional, de que esta [vida] era curta e de que a morte, sempre presente em seu âmago, despedaçava suas ambições e envenenava seus prazeres. Esse homem tinha uma paixão pela vida que hoje nos custa compreender, talvez porque nossa vida tenha se tornado mais longa (Ariès, 1975/2017, p. 59).

Portanto, notamos que, a partir do século XII, uma nova concepção de juízo final em forma ritualística fora internalizada nos pensamentos do esvaído: um julgamento por sua biografia e tendo como consequência um apego a si. Sendo assim, esse modo tornou-se uma espécie de amor à própria vida (Ariès, 1977/2014), ou seja, um simulacro de benquerença à própria existência sob o jugo da individualidade.

Agora, passaremos para as manifestações tumulares do final da Idade Média, período este que – não diferente dos outros fenômenos supramencionados, como o juízo final e os temas macabros – notabilizou-se pela gênese da individualidade. Mas antes de prosseguirmos, é digno de nota que no início deste mesmo período, as covas coletivas faziam parte do cotidiano.

---

<sup>71</sup> “A certeza da morte, a fragilidade de nossa vida são estranhas a nosso pessimismo existencial” (Ariès, 1975/2017, p. 58). Dito isto, “chega um dia em que o homem já não aguenta o ritmo de suas ambições progressivas, caminha menos depressa que seu desejo, cada vez menos depressa, e descobre que seu modelo se torna inacessível. Então sente que a sua vida fracassou (Ariès, 1977/2014, p. 182).

Contraopondo-se a isso, em um momento anterior – na época do Império Romano, até o começo da era cristã –, havia-se o costume da particularidade dos túmulos no que se refere à sua individualidade forjada a partir dos *loculus* (lugar da sepultura) e de inscrições que denotavam a memória do morto. Contudo, com o decorrer do tempo, tanto as epígrafes como os *loculus* foram desaparecendo, dando lugar às covas coletivas, sem identidade (Ariès, 1975/2017), onde o finado “era abandonado à Igreja, que dele se encarregava até o dia em que ressuscitava. Os cemitérios da primeira metade da Idade Média e mesmo os mais tardios nos quais persistiram os costumes antigos são acúmulos de sarcófagos de pedras, às vezes, esculpidos e quase sempre anônimos” (p. 60).

Todavia, a partir do século XII, há um retorno das inscrições funerárias, conforme o exemplo do advento de túmulos compostos por lajes que continham pequenos registros, em forma de memória, sobre a pessoa que ali jazia. Da simples inscrição às máscaras mortuárias, o estabelecimento da arte funerária substitui o anonimato das covas coletivas, dando um lugar aos epitáfios, bem como às representações realistas no que diz respeito aos sucumbidos. Nos séculos em diante, até o XVIII, há uma profusão de caracterizações acerca do defunto na lápide, fosse na forma de inscrição ou em imagens sofisticadas como, por exemplo, um “[...] defunto é representado sozinho ou acompanhado de seu santo padroeiro, diante de Cristo, ou do lado de uma cena religiosa (a crucificação, a Virgem da Misericórdia, a ressurreição do Cristo ou de Lázaro, Jesus no monte da Oliveiras etc.)” (Ariès, 1975/2017). Ou seja, a partir destas definições se dá, digamos, o início a uma “proto-dramatização” da vida do homem medieval, tendo como consequência o anseio cada vez maior em individualizar a própria sepultura, assim como a eternização da sua memória.

Diante do exposto referente às características da *morte de si*, percebe-se que a individualidade é uma marca deste momento. Neste sentido, o surgimento da dramatização, algo extremamente novo acerca dos aspectos de vida e morte, possibilitou a consciência de uma biografia individual, questões sobre a perenidade, dúvidas sobre a salvação e um aumento do *amor* pela vida. Ademais, essa dramaticidade propiciou uma mudança da relação do homem com a duração da existência (Rodrigues, 1983/2006), forjando alegorias que representavam a perecibilidade da existência, como por exemplo a elaboração de obras artísticas concebidas a partir de uma expressão latina, *memento mori*<sup>72</sup>, assim como os desdobramentos desta – o termo românico *vanitas*<sup>73</sup>. Isto é, a vida é transitória, onde o tempo – traduzido pela ampulheta do

---

<sup>72</sup> Lembre-se da morte.

<sup>73</sup> Vaidade.

pintor francês Philippe de Champaigne<sup>74</sup> – esvai a um ritmo sem retorno: o crânio seco é o nosso destino.

De resto, estas expressões latinas acima mencionadas, sobretudo o termo *vanitas*, fazem parte do final da Idade Média, um contexto que promoveu o desenvolvimento de uma nova classe, a burguesa: preocupada com a aquisição de riquezas, bem como a perpetuação do comércio de bens de consumo que, desde já, prezavam pela vaidade e, logo, pela individualidade. Neste sentido, a propaganda da burguesia difundia, a partir de artistas, imagens que ansiavam o consumo, mas em contraposição, “o acúmulo de riquezas da burguesia [...] pré-capitalista fez com que a igreja católica difundisse a mensagem de que os bens materiais e a obtenção de riquezas eram meras vaidades perante a morte” (Ribeiro, 2018, p. 26) através de uma concepção moralizante fundamentada na noção de *vanitas*.

Em razão disto, a partir das leituras de Jean Didier-Urbain, Rodrigues (1983/2006) nos clarifica acerca da relação da ascensão burguesa e o crescimento do individualismo, sobretudo, nas relações mortuárias vigentes no final da Idade Média, de modo que a “[...] apropriação do lugar e do edifício; privatização do lugar do culto; acumulação, sequestro e proteção dos cadáveres dos parentes: tudo é colocado sob o signo da posse e da conservação [...] é então [...] que o termo burguesia aparece” (p. 138). Ademais, essa classe emergente tornar-se-á os futuros banqueiros, influenciando tanto os dominados quanto os dominadores, de tal modo que “[...] eles serão os primeiros a vir parasitar semiologicamente o espaço funerário aristocrático, vindo traduzir na morte sua emergência, progressão e potência econômica e social” (Rodrigues, 1983/2006, p. 138). Mas antes de prosseguirmos, vale ressaltar que as mortes românticas e a interditas, que serão explanadas a seguir, já se faziam presente, de modo tênue e anacrônico, na tipologia de *a morte de si* (Rodrigues, 2006); ou melhor dizendo, o lidar com a morte de maneira individualizada foi o protótipo das conjunturas vindouras.

### 2.3 – A morte do outro

Neste percurso, observamos que a atitude humana perante a morte, desde o início da Idade Média, foi deixando de ser algo natural e familiar no decorrer dos séculos posteriores. Com o advento da concepção de individualidade – concebida através de uma classe emergente (burguesia) que começava a ditar novos padrões sociais –, a proximidade com a morte vai

---

<sup>74</sup> Philippe de Champaigne, "Vanitas", Web Gallery of Art. Disponível em: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/champaig/philippe/vanitas.html>

dando lugar a atitudes totalmente estranhas, se comparadas ao passado. Assim, entre os séculos XVI e XVIII, certas transformações se intensificaram no âmbito da individualização e, por consequência, observamos o surgimento de jazigos imponentes adornados com estátuas e lápides com inscrições acerca do falecido, o aparecimento de testamentos destituídos de peso religioso em detrimento de uma vontade singular do defunto, bem como um lidar com a morte de maneira agonizante (uma nova conduta). Desse modo, conforme Rodrigues (2006), neste recente proceder, sobretudo, profano, o “[...] processo de laicização que atinge tanto os domínios da vida como os da morte é característico do Século das Luzes<sup>75</sup> e encontra sua expressão nuclear na oposição, que então se desenvolve, em todos os sentidos, entre o corpo e a alma [...]” (p. 149).

Diante desta trajetória, tais condutas – novas – apareceram de maneira sutil, no decorrer das épocas. Proceder este que, de acordo com Ariès (1975/2017), fez do ser humano um entusiasta diante da morte, dramatizando-a: existindo uma espécie de encantamento para com ela. Enquanto isso, apropria-se cada vez menos de seu próprio fenecer e, por conseguinte, dá-se o início a uma morte romantizada (virtualidades estéticas): surgindo, por exemplo, uma nova reverência aos cemitérios<sup>76</sup>, a partir do século XIX. Eis a morte do outro, sendo que

a partir do século XVIII, o homem das sociedades ocidentais tende a dar à morte um sentido novo. Exalta-a, dramatiza-a, deseja-a impressionantemente e arrebatadora. Mas, ao mesmo tempo, já se ocupa menos de sua própria morte, e, assim, a morte romântica, retórica, é antes de tudo *a morte do outro* – o outro cuja saudade e lembrança inspiram, nos séculos XIX e XX, o novo culto dos túmulos e cemitérios (Ariès, 1975/2017, p. 64).

Kovács (1992), neste sentido de dramatização, explana que esta nova conduta é marcada pela beleza e pelo transcendente acerca da morte, tempo onde surgiu a ideia de reencontro com aquele ente querido que veio a falecer, traçando possibilidades de uma vida futura no além. Momento este, por exemplo, que é concebido o espiritismo: religião forjada por Allan Kardec e Flammarion – uma doutrina pautada na intermediação entre vivos e mortos e, ainda, com a perspectiva de retorno do corpo (reencarnação). Em vista disso, voltando um pouco no tempo, conforme Ariès (1975/2017), houve uma dificuldade, por parte deste, por um momento, em estudar tal período (fenômenos que se iniciaram a partir do século XVI) pela

<sup>75</sup> Conforme Russel (2016, p. 373), “o iluminismo [ou o *Aufklärung*] foi essencialmente uma revalorização da atividade intelectual independente que pretendia, literalmente, difundir a luz onde até então prevaleceram as trevas. [E neste sentido], o movimento romântico tem com o iluminismo uma relação que, em certos aspectos, lembra a atitude dionisíaca em contraste com a apolínea”.

<sup>76</sup> Resquícios que perduram até a contemporaneidade, vide o movimento pós-punk (gótico).

razão que as características, anteriormente mencionadas, não se manifestaram em um “[...] mundo de fatos reais, decorridos, facilmente referenciados e mensuráveis pelo historiador, mas sim no mundo obscuro e extravagante das fantasias, no mundo do imaginário” (p. 65).

Ademais, neste universo quimérico, entre os séculos XVI, XVII e XVIII, o escopo da morte começava-se a relacionar com temas eróticos, associando o fim da vida com os sentimentos amorosos: Tânatos e Eros. Enunciações estas que marcaram os temas macabros de tal maneira que possibilitaram que o olhar do homem, deste momento, ficasse condescendente para com as exibições de morte, sofrimento e suplício, como ilustrado pela seguinte citação: “carrascos atléticos e nus arrancam a pele de são Bartolomeu. Quando Bernini representa a união mística de santa Teresa e Deus, inconscientemente aproxima as imagens da agonia as do transe amoroso” (Ariès, 1975/2017, p. 65). De tal forma que, ainda em conformidade com Ariès (1975/2017), há o início de uma ruptura: a passagem de uma familiaridade com elementos mórbidos – antes, encontrada na *morte domada* e na *morte de si* – para o aterrador, para as lamentações e a obsessividade nas atitudes identificadas no protótipo da *morte romântica*.

Ou seja, uma descontinuidade que – embora fosse desenvolvida no universo de devaneios e fantasias, anteriormente – se estabeleceu em um mundo de circunstâncias reais, no século XIX. Portanto, há, nesta ruptura, uma sublimação em relação às fantasias de morte erótico-macabras (nos séculos anteriores), tendo como princípio outro tipo de complacência acerca da ideia de morte:

assim, perderá evidentemente seus caracteres eróticos, ou pelo menos estes serão sublimados e reduzidos à Beleza. A morte não será desejável, como nos romances macabros, mas sim, admirável por sua beleza: é a morte a que chamaremos romântica, de Lamartine na França, da Família Brontë na Inglaterra, de Mark Twain na América (p. 66).

Neste ínterim, cabe destacar – embora essas novas condutas, diante da morte, ainda fossem permeadas dos ritos de outrora (morte domada e a morte de si) – uma outra mudança significativa. O papel do médico – que era de um coadjuvante, anteriormente – vai caminhando à dimensão de protagonismo, ou seja, de poder; transformando certas atitudes tradicionais acerca dos protocolos perante o leito de morte. Neste sentido, “enquanto os espectadores se preocupavam em ritualizar a morte, o desejo do médico é adiá-la e lutar contra ela. Assim, em nome das regras de higiene, o público da cerimônia de morte é mutilado e se reduz aos familiares do doente, adultos e crianças” (Rodrigues, 2006/1983, p. 152).

Diante dos pormenores explanados anteriormente, Ariès (1975/2017) nos certifica de que estas novas maneiras (laicização, maior individualismo, estetização acerca da morte e o luto em demasia), embora presentes nas características do passado, são dotadas de extrema emoção neste momento proferido, possuidoras de gesticulações e compostas pelo pranto compulsivo, “como se fossem espontâneos, inspirados por uma dor apaixonada e única no gênero” (p. 66). Embora o moribundo ainda continue decidindo sobre os ritos de sua morte vindoura, nesta altura, mais uma nova atitude referente a este, o jacente, entra em contexto: “[...] tenderá na maior parte das vezes a deixar para os familiares as providências concernentes ao seu funeral” (Rodrigues, 2006/1983, p. 153). Conforme Ariès (1975/2017), as dores dos sobreviventes (agora, responsáveis pelo moribundo), misturadas à dramatização acerca do jacente, são correspondentes às consequências da intolerância perante a imagem do fim da vida do ente que se assiste. Em vista disso, “a angústia de morte, de que o moribundo era atacado desde os tempos finais da Idade Média, é agora partilhada também pelos participantes da cena: o medo da morte abate-se também sobre os sobreviventes. Penetra-se no tempo da morte do ‘outro’ [...]” (Rodrigues, 2006/1983, p. 153).

De resto, antes de adentrarmos no próximo tema, é importante salientar que embora a concepção de morte, entre o final do século XVIII e início do século XIX, convertesse para ocorrências de ordem abominável e terrificante, esse momento fora marcado, também, pelo encanto, pela sublimação e atração para com o findar da vida. Neste sentido, Rodrigues (2006/1983) profere, acerca das mudanças do imaginário religioso e social, que estas “[...] amenizam o rigor do julgamento individual no quarto do moribundo, transformam a condenação ao inferno em uma possibilidade aberta para os outros apenas (improvável para si e para os entes queridos) e promovem o morto à condição de objeto belo [...]” (p. 160), sendo que esta condição estética, ainda conforme Rodrigues (2006/193), conduziria para um disfarce perante ao medo da morte. Agora, fiquemos com o próximo mote, um lugar que explanaremos sobre o constrangimento e o demérito em relação ao término da existência.

#### **2.4 – A morte interdita**

Com todas essas mudanças sensíveis, porém significativas, ao longo de mais de mil anos, algo surge como uma ruptura súbita no que diz respeito à postura do homem ocidental defronte à morte, a partir da segunda metade do século XIX. De acordo com Ariès (1975/2017), houve uma alteração tão impressionante com relação às ideias e aos sentimentos tradicionais,

que nomeia este período de morte interdita<sup>77</sup>, ou seja, uma atitude dotada de proibições que, comparada aos momentos pretéritos, soou de maneira assombrosa aos “[...] observadores sociais. Na realidade, trata-se de um fenômeno absolutamente inaudito. A morte, tão presente no passado, de tão familiar, vai se apagar e desaparecer. Torna-se vergonhosa e objeto de interdição” (p. 82).

Mas cabe lembrar que – como falado anteriormente sobre as mudanças sutis acerca do enfrentamento humano para com a morte ao longo do tempo – dentro das pequenas transformações (da Idade Média até a primeira metade de século XIX), apareceram fatos relacionados ao lidar com a morte de maneira vergonhosa e culposa em um período anterior à referida morte interdita supramencionada, embora pudéssemos atribuir esta vergonha à contemporaneidade. Neste sentido, um interessante texto de Freud (1925/1996), *Uma Neurose Demoníaca do século XVII*, relata a história de um homem que caíra em melancolia pela morte do pai, consequência esta que “[...] o fizera perder sua disposição de ânimo e capacidade de trabalhar” (p. 98).

Retornando ao período de ruptura acima mencionado, com o advento do progresso da ciência, a prática médica – como em outros campos do saber – foi incorporando os novos ideais e metodologias de um espírito científico em ascensão, que, por consequência, trouxeram melhorias nunca vistas no universo do tratamento médico. Terapêutica esta que possibilitou qualidade e postergação da vida. Com a melhoria e protelação da existência, por que não viver mais ainda? Diante disso, o discurso sobre a saúde atrelada à felicidade, fato recente, é um acontecimento que veio possibilitar consequências estranhas, até então: a morte como uma maldição e embaraço. Matemos a morte! Como se fosse uma sujeira a ser higienizada. Como? Com mais e mais vida...

Diante da impossibilidade do extermínio da morte, a partir dos meados do século XIX, nascia um sentimento de proteção sobre aqueles que cercavam o combalido, preservando o moribundo e velando a verdade sobre o seu estado. Mas não para por aí, a mentira como anseio de resguardar o enfermo da própria noção acerca da morte sofre uma metástase, daí, conforme Ariès (1975/2017, p. 83),

evitar não mais ao moribundo, mas à sociedade, mesmo aos que o cercam, a perturbação e a emoção excessivamente fortes, insuportáveis, causadas pela

---

<sup>77</sup> De acordo com Kovács (2020), este termo, a morte invertida, vem da oposição à morte domada, ou seja, “a morte tabu, a morte da qual não se fala para não causar sofrimento, suja e vergonhosa, que deve ser oculta e solitária” (p. 283).

fealdade da agonia e pela simples presença da morte em plena vida feliz, pois, a partir de então, admite-se que a vida é sempre feliz, ou deve aparentá-lo.

Diante deste medo em comunhão, incidido tantos nos sobreviventes quanto naqueles que estão na espreita do fim, a cerimônia da morte vai tornando-se reclusa e discreta. Neste sentido, nestas transformações ritualísticas dotadas de individualização acerca do sofrimento, a comunhão dá lugar a este tormento particular e solitário; logo, “só se tem o direito de chorar quando ninguém vê nem escuta: o luto solitário e envergonhado é o único recurso, como uma espécie de masturbação – a comparação é de Gorer” (Ariès, 1975/2017, p. 85). Como consequência, o recalque do pranto e o rechaço progressivo dos ritos fúnebres possibilitaram traumas e destinos cada vez mais observados: “hoje, ao contrário [das antigas sociedades], quando o luto é interdito, constatou-se que a mortalidade dos viúvos ou viúvas no ano seguinte à morte do cônjuge era muito maior que a da amostragem-testemunha daquela época” (Ariès, 1975/2017, p. 86).

É pertinente observar que estas mudanças de ordem abrupta no que se refere à conduta do ser humano perante a morte deram-se concomitantemente com a dimensão sexual no mundo ocidental. Antes, enquanto o fenecimento era ritualizado e familiarizado, o sexo, em paralelo, fora um tabu sem precedentes. Mas a partir de transformações que atingiram as sociedades em decorrência da industrialização em massa, desde então, trouxeram uma espécie de abrandamento acerca da opressão vitoriana diante do sexo em detrimento à vergonha da morte (Ariès, 1975/2017); constrangimento este estudado de forma mais pormenorizada pelo sociólogo Geoffrey Gorer, em um artigo intitulado *The pornography of death* – a pornografia da morte.

Ademais, conforme Ariès (1975/2017), a inibição e a vergonha em relação à morte surgiram após séculos de espetáculo público, em que a sociedade do passado vivia o cotidiano e a trivialidade do findar de uma maneira distinta do constrangimento moderno. Assim, a comunidade ocidental de outrora tinha uma noção da inescapabilidade do fim, estando habituada e familiarizada com ele. Contudo, em decorrência de processos históricos, como os avanços na medicina, a consciência da morte, tanto para o moribundo quanto para os sobreviventes, foi escamoteada. Em vista disso, ainda segundo Ariès (1975/2017, p. 220),

[...] é certo que, com os progressos da terapêutica e da cirurgia, sabe-se cada vez menos se uma doença grave é mortal; as chances de escapar dela aumentaram enormemente. Mesmo mutilado, sempre se pode viver. Assim, em nosso mundo onde se age como se a medicina tivesse resposta para tudo, onde, só porque Caius deve morrer um dia, não se tem razão alguma, pessoalmente, de morrer; a doença

incurável, particularmente o câncer, tomou as características hediondas e assustadoras das antigas representações da morte.

Com essas mudanças paradigmáticas, a medicina conseguiu trazer a possibilidade de sobrevida no decorrer dos séculos XIX e XX, embora existisse um preço: o medo de estar fora desta expectativa de prolongamento, seja por moléstias irremediáveis – ao exemplo de um novo diagnóstico na contemporaneidade, o câncer (como na citação supramencionada), em detrimento de uma antiga sentença mortífera e estigmatizada, a hanseníase – ou, simplesmente, não ser contemplado pelos milagres científicos para com a continuidade. Diante disso, a partir da segunda metade do século XIX, com a sua consolidação no século XX, a morte passa a ser vista (em grande medida) como um malogro, algo a ser repudiado pelos viventes. Ademais, como consequência desta nova postura médica em relação ao doente combalido, surge um prolongamento dispensável da vida, prolongamento este que resulta, em muitos casos, no sofrimento do enfermo. Acerca da desnecessária prorrogação da existência, Kovács (2020) nos alude que diante desta contemporânea concepção médica, a morte passa a ser encarada como um fracasso. Logo, a partir desse olhar, há o início de uma imposição acerca do prolongamento da vida, isto é, uma postergação que rege a atual realidade do universo da saúde sob o termo *distanásia*. De resto, percebemos uma retomada do antigo entendimento acerca do termo fracasso na Idade Média, ou seja, morrer é frustrante, embora esta expressão continue remetendo-nos aos insucessos presentes nas relações capitalistas.

## 2.5 – Todas as mortes

Diante do exposto, *A Morte de Ivan Ilitch*, de Lev Tolstói – já abordada anteriormente como uma das principais representações artísticas sobre a temática da morte – representa bem a passagem das atitudes acerca do fim da existência (morte domada, de si e do outro) para o fenecer interdito, ainda que permeada por vestígios dessas diversas condutas. Ou seja, um livro que retrata a posição do ser humano moderno diante de seu próprio fim, abarcando características que, desde já, apontavam para a contemporaneidade, bem como a concepção de aspectos anteriores (a exemplo do enfrentamento para com a morte na figura de Guerássim, que remete a condutas medievais), como uma forma de contraponto. Neste sentido, segundo Edgar Morin (1970), as obras literárias são uma espécie de instrumento que captam a angústia forjada pelos colapsos e rupturas dentro de uma sociedade em um determinado momento;

demonstrando, ao mesmo tempo, as crises humanas deste período, bem como o futuro destas tribulações. Logo, estas obras, ainda de acordo com Morin (1970, p. 262),

[...] conhecem a maior verdade: porque através delas e nelas desvendam-se as contradições e as aspirações, a miséria e as fraquezas, as revoltas e as grandezas antropológicas. Por esse motivo, contêm confundidos, misturados de uma forma muitas vezes inextricável, os caracteres simultaneamente particulares e universais da crise da individualidade no mundo burguês.

Além disso, essa obra literária foi concebida em meados da década de 1880, período em que, segundo Ariès (1975/2017), muitos doentes já começavam a romper com condutas anteriormente praticadas, como as atitudes de perdão, como os conselhos (do moribundo aos presentes em rito pré-fúnebre), ou seja, a socialização entre a família e o enfermo dava lugar a ressentimentos, acusações e extrema solidão. Outro costume que começava a vigorar era a infantilização do enfermo por médicos e parentes, onde “[...] pouco a pouco, despojado de sua responsabilidade, de sua capacidade de refletir, de observar e de decidir – é condenado à puerilidade” (p. 259). Ainda de acordo com Ariès (1975/2017, p. 219-2020),

a partir do momento em que um risco grave ameaça um dos membros da família, esta logo conspira para privá-lo de sua informação e de sua liberdade. O doente torna-se, então, um menor de idade, como uma criança ou um débil mental, de quem o cônjuge ou os pais tomam conta e a quem separam do mundo. Sabe-se melhor do que ele o que se deve saber e fazer. O doente é privado de seus direitos e, particularmente, do direito outrora essencial de ter conhecimento de sua morte, prepará-la e organizá-la, e ele cede porque está convencido de que é para o seu bem.

Ao perder a capacidade de lidar com a sua própria morte, o doente entra em uma espécie de ciclo médico (Ariès, 1975/2017), em que o profissional de medicina detém, ao longo do tempo, um saber sobre a vida e a morte – apesar da precariedade científica na época da composição em pauta – a respeito do moribundo. Ou seja, a partir de um controle e compreensão sobre o perecer, antes sustentado pelo próprio enfermo (uma morte domada e familiar que perdurou por séculos), a morte se torna indomável, isto é:

a partir do século XIX, as imagens da morte são cada vez mais raras, desaparecendo completamente no decorrer do século XX; o silêncio que, a partir de então, se entende sobre a morte significa que esta rompeu seus grilhões e se tornou uma força selvagem e incompreensível (Ariès, 1975/2017, p. 150).

Como mencionado anteriormente, embora esta obra aborde o ponto de convergência entre momentos históricos de um passado remoto – culminados ao longo do século XIX (com a concepção da morte romântica e o prelúdio da morte interdita, consolidada no século XX) –, o trabalho artístico em estudo, *A Morte de Ivan Ilitch*, abarca traços da contemporaneidade,

como a negação da morte por parte do protagonista, bem como características que permanecem através do tempo, como o molde da "morte domada", representado pela figura do serviçal Guerássim.

Nesse contexto, é relevante considerar diferentes interpretações sobre a evolução histórica da morte. Philippe Ariès e Norbert Elias, por exemplo, apresentam visões distintas, sendo que Elias critica Ariès por sua tendência a romantizar a morte ao idealizar certos aspectos históricos e culturais. A seguir, exploraremos esse contraponto, estabelecendo relações entre suas abordagens e a obra de Tolstói."

## 2.6 Ariès e Elias, um contraponto

No início deste capítulo, mais especificamente no primeiro parágrafo, falamos sobre algumas circunstâncias que permeiam a atitude do ser humano contemporâneo para com a morte, conjunções estas que partem de uma lida repulsiva acerca do findar; mas, ao final deste mesmo inciso introdutório, concluímos com uma frase que pôde soar estranha às percepções atuais: ela dizia que a postura humana diante do fenecer, no passado, nem sempre fora dotada de mal-estar e asco como agora. Diante disso, trouxemos um recorte histórico retratando posturas de complacência e familiaridade acerca do perecer, apoiado em um pensador de referência em relação ao tema proposto, Philippe Ariès. Mas cabe aqui, com o intuito de fomentar a nossa pesquisa, apresentar um contraponto a respeito desta serenidade no que se refere ao trespasse em outrora; sendo assim, trataremos as divergências do sociólogo Norbert Elias, assentadas no ensaio *A solidão dos moribundos* (1982/2001)<sup>78</sup>.

Em determinada parte de sua obra, o intelectual, em embate, faz uma análise sobre os escritos de Ariès, sobretudo acerca da composição intitulada de *História da morte no Ocidente*. Neste exame, Elias (1982/2021) apresenta o trabalho do historiador como meramente descritivo, proferindo, em um tom de sarcasmo, que este “acumula imagens e mais imagens e assim, em amplas pinceladas, mostra a mudança total [transformações no comportamento e atitudes dos povos ocidentais diante da morte]. Isso é bom e estimulante, mas não explica nada” (p. 16). Ademais, continua citando o historiador das mentalidades, proferindo que, no passado, as pessoas morriam de forma serena em detrimento das atuais posturas de pavor e medo perante

---

<sup>78</sup> “Em *A solidão dos moribundos* de 1982, Elias se preocupou com a desnaturalização da morte, ao mostrar que percepção da morte também passa por um processo. A morte, segundo Elias, não é um problema dos mortos, mas dos vivos, dos seres humanos que têm consciência de sua finitude, mas têm dificuldades de encará-la como um processo natural, como parte do viver” (Ribeiro, 2010, p. 81).

o fim da vida, discordando veementemente sobre tal asseveração, que segundo o próprio contraditor, os escritos de Ariès detinham ares de romantismo:

Assim [isto é, calmamente] morreram as pessoas durante séculos ou milênios... Essa atitude antiga, para a qual a morte era ao mesmo tempo familiar, próxima e amenizada, indiferente, contrasta com a nossa, em que a morte provoca tal medo que não mais temos coragem de chamá-la por seu nome. É por isso que chamo essa morte familiar de morte domesticada. Não quero dizer que tenha sido selvagem anteriormente.... Quero dizer, ao contrário, que se tornou selvagem hoje (Ariès, como citado em Elias, 1982/2021. p. 17).

Nesse sentido, ainda segundo Elias (1982/2021, p. 16-17):

[...] Ariès olha com desconfiança para o presente inglorio em nome de um passado melhor. [...] É difícil concordar com ele quando apresenta os *Romans de la Table Ronde*, a conduta de Isolda e do Arcebispo Turpin, como evidência da calma com que os povos medievais esperavam pela morte. Ele não diz que esses épicos medievais eram idealizações da vida cortesã, imagens seletivas que muitas vezes lançam mais luz no que o poeta e seu público julgavam que deveria ser do que no que realmente era. O mesmo se aplica a outras fontes literárias utilizadas por Ariès. Sua conclusão é característica e mostra sua parcialidade.

Adicionalmente, Elias (1982/2021) sustenta que, na Idade Média, a experiência de vida era profundamente marcada pela violência, incerteza e transitoriedade. Nesse contexto, o processo de enfrentamento da morte era caracterizado como selvagem e indomado, refletindo a ausência de familiaridade com a morte. Assim, a morte era frequentemente acompanhada pela dor, uma vez que, no passado, havia poucos recursos para enfrentar esses tormentos agonizantes. Atualmente, no entanto, existem procedimentos paliativos que permitem uma morte mais tranquila e, conseqüentemente, a possibilidade de um fim mais sereno. Em vista disso, Norbert Elias traz uma espécie de derrisão, cogitamos, aos pressupostos da historiografia de Philippe Ariès: na dor extrema dos tempos remotos (complacência) *versus* na dor diminuta da contemporaneidade (rechaço). Dessa maneira, no período da Idade Média, “a violência era comum; o conflito, apaixonado; a guerra, muito das vezes a regra; e a paz, exceção. Epidemias varriam as terras da Eurásia, milhares morriam atormentados e abandonados” (Elias, 1982/2021, p. 18).

Diante dessas contraposições, o nosso intuito não versará pela síntese destes saberes, mas, sim, tomará pela *de-cisão* acerca de um destes pensamentos; embora saibamos do valor e da verdade em ambas as partes. E, nesse processo de escolha, há também um outro lugar onde a verdade atua de maneira intensa, acreditamos, dimensão na qual nos apoiamos desde o princípio destes escritos, isto é, o espaço da arte – a partir de uma obra literária. Sendo assim, Freud (1907/1976) já dizia que “os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo

testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar (p. 18). Nesse sentido, Norbert Elias (1982/2021) parece desconsiderar o impacto dos escritores imaginativos da Idade Média em relação às suas realidades. Umberto Eco (1962/1997) traria duas dimensões acerca desta questão: primeiro, concordaria com o sociólogo dizendo que “o conhecimento do mundo tem na ciência seu canal autorizado, e toda aspiração do artista à vidência, ainda que poeticamente produtiva, contém sempre algo de equívoco (p. 54); em contrapartida, iria ao encontro de Freud (1907/1976), proferindo que arte, além de compreender o mundo, confecciona novos moldes aos contextos vigentes com uma lógica própria, sendo assim, o mundo poético pode ser conhecido e tendo o seu estatuto de verdade a partir de uma metáfora epistemológica, “[...] isso significa que, em cada século, o modo pelo qual as formas da arte se estruturam reflete – à guisa de similitude, de metaforização, resolução, justamente, do conceito em figura – o modo pelo qual a ciência ou, seja como for, a cultura da época vêm a realidade” (Eco, 1997, p. 54-55).

Considerando as perspectivas de Freud (1976) e Eco (1962/1997), sustentamos que Philippe Ariès, ao empregar uma metodologia historiográfica fundamentada na história das mentalidades, conseguiu articular de forma inovadora os frutos poéticos do passado com um procedimento analítico rigoroso aplicado a seus objetos de estudo. Ariès não apenas reinterpretou esses elementos artísticos, mas também os transformou em pressupostos científicos – possibilitando uma compreensão mais profunda das mentalidades históricas. Sua abordagem destaca a relevância das representações culturais e sociais ao longo do tempo – conferindo um novo significado às práticas e concepções relacionadas à morte e à vida. Assim, a obra de Ariès, acerca do feneçimento, abre espaço para um diálogo com a psicanálise, ao considerar as dimensões psíquicas que permeiam as representações da morte e da vida nas diferentes épocas.

Portanto, a tipologia da morte proposta por Ariès – que classifica as diferentes atitudes humanas em relação à morte ao longo da história – oferece um terreno fértil para o entrelaçamento entre psicanálise e literatura. Ao investigar como as sociedades de diferentes épocas enfrentaram a finitude, Ariès desvelou camadas simbólicas e culturais que permearam as concepções de morte, evidenciando também como aspectos singulares do olhar artístico contribuíram para representar esse processo. Com isso, acreditamos que este historiador das mentalidades desvelou certas camadas de significado que envolvem a morte, abrindo caminho para uma exploração mais profunda dos aspectos psíquicos e simbólicos presentes em certas

obras literárias, especialmente em *A morte de Ivan Ilitch*, através da psicanálise freudiana, sobretudo com o método da *textanálise* de Jean Bellemin-Noël e a concepção da *morte do autor*, de Roland Barthes.

## Capítulo 3

### Crítica Literária e Psicanálise

#### 3.1 – Preâmbulo

Conforme a descrição da postura humana frente o fenecer, a obra *A morte de Ivan Ilitch*, de Lev Tolstói, vai ao encontro das reflexões sobre o fim da vida tomando como base as metamorfoses históricas acerca do morrer. Ao longo das eras, a morte passou de uma vivência pública e ritualizada para um evento progressivamente oculto e medicalizado, evidenciando uma negação crescente da finitude. Essa transformação intensificou a angústia e a alienação diante da mortalidade, aspectos que, em certa medida, também atravessaram a vida e a obra de Tolstói. Assim como Ivan Ilitch, o autor foi confrontado com a inevitabilidade da morte, questionando o sentido de sua existência. Nesse contexto, a agonia de Ivan Ilitch pode ser compreendida tanto pelas lentes dessas mudanças históricas quanto pela abordagem psicanalítica freudiana, revelando a morte não apenas como um evento físico, mas também como um fenômeno psíquico profundamente influenciado por construções culturais e, por que não, literárias.

Desse modo, em nossas pesquisas, deparamo-nos com diversas semelhanças entre a vida de Lev Tolstói e as passagens da obra poética em estudo. Neste sentido, perguntas referentes ao fim da vida sempre fizeram parte das ruminções existenciais do criador deste trabalho literário, assim como nos pensamentos e atitudes de vários personagens de sua criação, sobretudo o juiz de instrução – o protagonista desta novela. Compondo essas indagações, é possível encontrarmos, também, questões referentes à crítica de uma classe de funcionários públicos, pautadas nas relações frias e maquinais, em oposição a uma vida simples e voltada à natureza, como no modo de ser do mujique Guerássim – também presente nesta composição poética. Ademais, arrebatado por estas questões de ordem ontológica e social e, por consequência, a partir de uma angústia severa que quase tirou-lhe a vida, Tolstói teceu um escrito autobiográfico, *Uma confissão*, que embora o salvasse de uma prática suicida (Rónai, 1963; Coetzee, 2020), colocou-lhe em uma perspectiva composicional diferente das obras do passado – como *Guerra e Paz* e *Anna Kariênina* –, levando-lhe, a partir de então, para o universo das fábulas, dos contos populares, da pedagogia e da crítica estética; e isso sem, contudo, deixar o tema do fenecer, no caso específico da obra em destaque.

Assim sendo, poderíamos traçar uma metodologia pautada na biografia de Lev Tolstói para, quem sabe, fazer uma justificativa acerca dos porquês dos caminhos de *A morte de Ivan Ilitch*; isto é, a vida do autor fundamentaria o nexos causal da novela. Neste sentido, muitos críticos, como Paulo Rónai (1963-2009), seguiram por esta perspectiva<sup>79</sup> – “para melhor compreender-lhe a significação [de *A morte de Ivan Ilitch*], devemos encará-lo colocado dentro da vida e da obra do escritor [Lev Tolstói]” (p. 83). Além de Rónai, Thomas Mann (1922-1979) – acerca do entendimento do crítico Dimitri Merejkovski – também compactua por esta via, dizendo que a obra tolstoiana retratara um gigantesco diário de sua existência, escrito do decurso de cinquenta anos. Por conseguinte, “[...] não encontraríamos provavelmente em nenhuma época [...] um escritor que tenha revelado a sua vida privada – e muitas vezes até os pormenores mais íntimos – com uma franqueza tão magnânima” (p. 24-25). Por fim, sob o olhar de Mann (1922-1979), a demanda autobiográfica acerca dos compositores imaginativos assenta-se diante do “amor de si próprio” no qual o

interesse ingenuamente aristocrático desses privilegiados para com o mistério da alta predestinação, da distinção essencial, da perigosa eleição com que sentem bafejados; do prazer de revelar as profundezas da mais íntima experiência, como se forma o gênio, como é que a felicidade e o mérito se encadeiam segundo a predestinação [...] que inspira em geral qualquer grande autobiografia (p. 26).

Como dissemos anteriormente, não somente a obra *Uma confissão*, de cunho autobiográfico, seria um marco para os escritos vindouros de Tolstói, ou seja, a partir de sua mudança interna, de caráter místico, as suas composições abarcariam fatos de sua vida desde então; nesta perspectiva, na verdade, todo o seu trabalho artístico seria um registro poético de sua existência. Todavia, existiram outros críticos que usaram de uma justificativa distinta da biografia para então fundamentar o estilo e o nexos composicional em Tolstói, usando de prerrogativas acerca de experimentações estéticas. Argumento este que possibilitou colocar em xeque a correlação entre as crises existenciais do referido escritor e os seus produtos poéticos.

Nesse contexto, o crítico literário Constantin Leôntiev, em 1890, argumentava que o colapso descrito na obra *Uma Confissão* era, na verdade, uma crise de natureza artística, o que lhe permitiu apoiar-se na religião e na cultura popular como um ponto de partida para a formulação de novas concepções poéticas (Schnaiderman, 1983). Indo nesta via, outro crítico, Boris Eichenbaum (1919/1983), usando os pressupostos de Máximo Gorki e Leôntiev, veio destituir a força das questões pessoais que promulgavam o trabalho poético, dando lugar à

---

<sup>79</sup> Acerca de um “texto originalmente publicado, sem título, como introdução ao volume 184 da Coleção Saraiva [...] (Nota do editor, 2009, p. 83).

dimensão dos conflitos estéticos que anunciavam o novo em Tolstói. Ora, enquanto o primeiro, Górkí, desempossa a verdade acerca do tolstoísmo imbuídos de clichês através de uma biografia de teor autêntico, o segundo, Leôntiev, através de um livro chamado *Sobre os Romances do Conde L. N. Tolstói* (1890), instituiu uma obra única e sem precedentes sobre o compositor em exame.

Ademais, de acordo com Gorki (1983, p. 84), “não é importante saber sobre o que escreve atualmente o Conde Tolstói, mas como escreve. O importante é que [...] se aborreceu e se enjoou com muitos procedimentos habituais de sua própria escola, da qual durante muito tempo foi o principal representante”. Indo neste sentido, conforme observado por Eichenbaum (1920/1983), Leôntiev profere que

[...] 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 que *Guerra e Paz* e *Ana Karênina*, no gênero anterior, no estilo anterior (p. 83)

Em suma, conforme Eichenbaum (1919-1983), a passagem da obra tolstoiana para concepções doutrinárias, bem como aos contos e fábulas populares, não foi por questões de colapso pessoal. Tolstói não via o mundo da literatura como um trabalho e nem mesmo como um lenitivo, mas como um ofício vital, sendo arrebatado por este universo; logo, “era preciso criar uma nova forma de apreensão artística” (p. 85). Ademais, “o verdadeiro fundamento de todas essas crises de Tolstói é a busca de novas formas artísticas e de sua justificação. Por isto a *Confissão* é seguida pelo tratado sobre arte<sup>80</sup>, no qual Tolstói trabalhou durante quinze anos” (Eichenbaum, 1920/1983, p. 90). Portanto, de acordo com estes autores, a mudança quase repentina do estilo composicional de Tolstói – dos grandes romances aos contos e escritos de cunho moralista – não fora por questões existências (sendo fatos relacionados à sua vida particular), mas sim por uma demanda de novos ares dentro do mundo artístico<sup>81</sup>.

Diante destas possibilidades de percurso, seja pelo apoio da biografia de um artista como a motivação e o porquê de sua obra, ou uma justificativa de um cenário composicional pelo caminho de experimentações estéticas, seguiremos uma outra via. Isso não quer dizer que não haja verdade nestas perspectivas, mas não é a nossa pretensão explicar tal empreitada e nem mesmo os pormenores críticos acerca destas duas alternativas. Logo, prosseguiremos pelo

<sup>80</sup> *O que é arte?* (1898/2016).

<sup>81</sup> De modo corroborativo, de acordo com Figueiredo (2018, p. 14-15), o conto, enquanto forma, foi “[...] a dimensão em que [Tolstói] realizou as mais numerosas experimentações literárias”.

terreno da psicanálise freudiana, sem deixar o aporte de saberes confluentes com a nossa escolha, ou seja, a dimensão da crítica literária sob ótica do “inconsciente do texto” de Jean Bellemin-Noël, bem como as contribuições de Roland Barthes, com a sua concepção de “a morte do autor”.

### 3.2 – Freud e os escritos literários

Cabe ressaltar que, embora um texto crítico localize-se no universo produtivo das ciências, sobretudo as humanas, este tipo de análise situa-se em uma espécie de limbo – entre os pressupostos científicos e a liberdade de arguição de um discurso leigo. Portanto, para compreender os escritos de um crítico literário, é importante impetrar sobre os alicerces de seus pressupostos, o seu processo, os seus dados, pois não há ciência exata possível de um texto, ou seja, não há possibilidade de um método interpretativo que nos passe uma verdade absoluta, algo persuasivo, um “status de um texto científico”; deste modo, tendo-se estas noções, poderíamos chegar a uma “validade de conclusão” (Rallo, 2015). Logo, decidimo-nos por uma empreitada acerca dos textos Sigmund Freud pela razão de que, embora este campo possua poucos trabalhos sobre literatura, ele possibilitou direções até então inexploradas no universo da crítica literária. De resto, o nexu ambíguo entre o percurso freudiano e a literatura propiciou outros tipos de perspectivas psicanalíticas acerca da poética literária, uma delas é a *textanálise* de Jean Bellemin-Noël (Roger, 1997/2022), como também uma concepção, em forma de artigo, forjada por pressupostos analíticos, *A morte do autor* de Roland Barthes, que abordaremos a seguir.

Portanto, embora julguemos a psicanálise como um método científico, esta doutrina não se deixou cristalizar totalmente por uma lógica cartesiana, ou seja, “[...] mais do que uma ciência é a arte de decifrar uma verdade em todos os setores enigmáticos da experiência humana” (Bellemin-Noël, 1983, p. 9). E dentre estes domínios misteriosos, a psicanálise destronou, em particular, a maior de nossas onipotências. Antes de revelá-la, é importante salientar que o campo científico, em si, também depôs verdades impactantes, acarretando-nos feridas narcísicas pelas quais, podemos exemplificar: o nosso planeta nunca fora o centro do universo<sup>82</sup>; ou que o homem provinha de um ancestral comum aos macacos, em que teríamos

---

<sup>82</sup> “A destruição dessa ilusão narcisista associa-se, em nossas mentes, com o nome e a obra de Copérnico, no século XVI (Freud, 1917/1996, p. 149).

uma origem animalesca e não celestial<sup>83</sup>. Mas escapando destas dimensões, astronômica e biológica, surge a chaga mais dolorosa da existência humana, revelada por uma sentença analítica: “o ego não é o senhor da sua própria casa” (Freud, 1917/1996, p. 153), ou seja, algo pensa em nós, comandando os nossos pensamentos, os nossos atos e o nosso destino, isto é, o inconsciente.

Mas antes mesmo do caminho psicanalítico, o campo artístico – sobretudo no âmbito das letras – sempre demonstrou um conhecimento acerca deste mundo obscuro (inconsciente) que, de certa forma, domina a totalidade das pessoas, com exceção dos poetas e romancistas (regentes deste campo). Estes artistas – usando do “discurso desequilibrado sobre a realidade” (Bellemin-Noël, 1983, p. 12), isto é, da escrita literária – nos fornecem uma mensagem que vai além de uma única significação, onde o sentido, muitas vezes, escapa das palavras e das frases, possibilitando uma consciência não total acerca do texto. Em síntese, poderíamos dizer: “os poetas, que não sabem o que dizem, como é bem sabido, sempre dizem, no entanto, as coisas antes dos outros [...]” (Lacan, 1985, p. 14)<sup>84</sup>, antes mesmo de qualquer método, sendo científico ou psicanalítico. Logo, a poesia e a literatura são faróis que iluminam os recantos mais obscuros da alma humana, revelando verdades que a ciência ainda não conseguiu explicar. Sendo assim, ao mergulhar em realidades que o campo científico ainda não alcançou, os artistas nos oferecem revelações valiosas sobre o mundo e sobre nós mesmos.

Ou seja, perante os escritores criativos, o pai da psicanálise os coloca como emissários acerca de um saber, a partir de suas obras, à frente da ciência (Ferreira, 2018). Portanto, dentre as duas dimensões que conceberam o campo psicanalítico, primeiro, o ideal científico através de um alto rigor e, segundo, uma perspectiva estética, concepção esta que não só atravessou parte de sua obra, sobretudo, artigos e ensaios sobre grandes nomes da literatura, teatro, artes plásticas e visuais, como também na sua própria forma de escrita. De acordo com Robert (1991), havia em Freud “[...] um compromisso original entre a literatura e a ciência, aliando à veracidade que o trabalho lhe exigia os dotes de imaginação e de estilo que sabia possuir sem, porém, ousar reivindicar plenamente” (p. 208). Nisto, cabem as suas produções textuais em relação aos casos clínicos em que atuou como psicanalista. Nestes escritos, soube englobar de forma magistral tanto os argumentos teóricos quanto às descrições acerca dos personagens centrais (pacientes), proporcionando uma riqueza de detalhes que são gradativamente

---

<sup>83</sup> “[...] as pesquisas de Charles Darwin e seus colaboradores e precursores puseram fim a essa presunção por parte do homem. O homem não é um ser diferente dos animais, ou superior a eles; ele próprio tem ascendência animal” (Freud, 1917/1996, p. 149).

<sup>84</sup> Parafrazeando Rimbaud.

elucidadas no decorrer da análise. Tudo começou a partir dos *Estudos sobre Histeria*<sup>85</sup> e, conseqüentemente, com os casos *Dora*, *O Pequeno Hans*<sup>86</sup>, *O Homem dos Ratos*, *O caso Schreber*<sup>87</sup>, *O homem dos Lobos* e da *Jovem homossexual*. Logo,

os heróis destas histórias [...] são conhecidos e normalmente citados a par das mais célebres personagens da literatura romanesca. É justo que assim seja porque Freud desenhava-as com o calor humano e o sentido de solidariedade que caracterizavam o verdadeiro romancista o que não é frequente encontrar nos tratados de psiquiatria. Se a literatura e a psicanálise têm algo de comum, é certamente este intenso poder de identificação graças ao qual os doentes de Freud se transformam em figuras comoventes, ainda hoje vivas e verdadeiras (Robert, 1991, p. 209).

Ainda que a escrita de Freud fosse reconhecida em vida, através do Prêmio Goethe, por seu estilo apurado e aclamado entre um público culto, este nunca gozou de tal fato. Pelo contrário, “[...] o êxito literário não era o seu principal objetivo e não podia servir-lhe de consolação por não ser compreendido” (Robert, 1991, p. 209). Embora fosse incidido por esta frustração, o seu legado acerca da mente humana – imbuída de componentes poéticos – ultrapassou além do universo científico de sua época, influenciando aqueles aos quais foram seus os objetos de devoção e estudo, os próprios artistas<sup>88</sup>, tocando até mesmo o campo da crítica literária. Assim sendo, paradoxalmente, o método freudiano despossuído de “[...] técnicas imperativas, sem códigos transparentes, sem modelos certificados, sem conceitos monovalentes, sem referências fixas” (Bellemin-Noël, 1983, p. 9), assemelha-se à poética literária, isto é, ambas partem dos questionamentos acerca do destino – vida e morte – sem necessariamente taxar uma verdade única e absoluta.

---

<sup>85</sup> Casos clínicos acerca de Elisabeth Von R., Sra. Emmy Von N. e Katharina.

<sup>86</sup> Não foi psicanalisado por Freud, mas, sim, pelo próprio pai: “é verdade que assentei as linhas gerais do tratamento e que numa única ocasião, na qual tive uma conversa com o menino, participei diretamente dele; no entanto, o próprio tratamento foi efetuado pelo pai da criança, sendo a ele que devo meus agradecimentos mais sinceros por me permitir publicar suas observações acerca do caso” (Freud, 1909/1976, p. 15).

<sup>87</sup> Diferentemente das demais composições, este trabalho foi baseado em livro de memórias. Nas palavras de Freud (1913/1976, p. 23): “por esta razão, penso ser legítimo basear interpretações analíticas na história clínica de um paciente que sofria de paranoia (ou, precisamente, de *dementia paranoides*) e a quem nunca vi, mas que escreveu sua própria história clínica e publicou-a”.

<sup>88</sup> Segundo Carpeaux (2012), a partir da análise de Freud em relação a obra *Gradiva* do escritor sueco Wilhelm Jensen, “há poucos críticos literários que não empregam, pelo menos ocasionalmente, a psicanálise para interpretar as obras de arte. A literatura, por sua vez, começou a empregar a psicanálise para interpretar a vida. Sem a psicanálise não haveria literatura moderna, embora a influência nem sempre seja direta e admitida: o Surrealismo e O’Neill, Svevo e Gide, D. H. Lawrence e Kafka, Joyce e Romain, Thomas Mann, Hesse e Leonhard Frank – enfim, todos” (p. 159).

### 3.3 – A meio caminho do fim

Como foi exposto, as concepções freudianas ultrapassaram, em muito, o universo científico, sobretudo o campo médico. Nas artes, elas fizeram-se presentes tanto nos exames para com as obras do campo estético, quanto na influência direta nos artistas vanguardistas do século XX. Intervenções estas que atuaram e modificaram não só as posturas estéticas, mas instigaram transformações em outros âmbitos do saber, em especial na crítica literária. Em princípio, Freud partira de uma concepção que se pautava acerca de uma relação mútua entre a criação artística e as experiências traumáticas da vida do autor (com ênfase no complexo de Édipo e sexualidade), ou seja, a biografia justificaria os escritos (embora houvesse um corte radical em 1919 com o artigo *O estranho*, mas com uma retomada desta mesma perspectiva determinista, artista/biografia, em 1929, com um texto acerca de Dostoiévski). Uma via que ia ao encontro de uma corrente, já bastante conhecida, a patografia. Neste gênero, “[...] as obras de personagens célebres, sejam escritores como Baudelaire ou filósofos como Nietzsche, eram examinadas à luz de um estudo médico-psiquiátrico de seus respectivos autores” (Chaves, 2015, p. 9). Ademais, as correlações feitas por Freud foram taxadas, até então, de reduzir as composições poéticas às neuroses dos autores, destituindo, assim, a autonomia da obra (Chaves, 2015).

Embora essas correlações ainda prosseguissem no círculo de seus discípulos, como, por exemplo, nas obras *Hamlet e o complexo de Édipo* (1910) de Ernest Jones e *O fracasso de Baudelaire: um estudo psicanalítico sobre a obra de Charles Baudelaire* (1931) de René Laforgue, bem como nos “estudos psicanalíticos” de Marie Bonaparte acerca de Edgar Allan Poe (1933), diferentemente destes, Freud já explanava em pleno ano de 1907 que “a psicanálise [...] merece ser colocada acima da patografia, pois ela inquire acerca do processo de criação. Todo escritor pode ser objeto de uma patografia, mas esta não nos ensina nada de novo”<sup>89</sup> (Chaves, 2015, p. 11). Mas isto não foi posto de imediato, sendo que boa parte de seus escritos estéticos, que foram poucos, pautaram acerca do caráter relacional entre a vida do autor e suas respectivas obras, são elas:

- 1907 – Delírios e Sonhos na “Gradiva” de Jensen, (Vol. IX);
- 1908 – Escritores Criativos e Devaneio, (Vol. IX);

---

<sup>89</sup> Há uma contradição nesta sentença freudiana. De fato, em *O estranho* (1919), como fora supracitado, há uma ruptura total com a biografia do autor, embora Freud continue com uma perspectiva, digamos, “patográfica” nos demais textos em relação à arte.

- 1910 – Leonardo da Vinci e uma recordação de sua Infância, (Vol. XI);
- 1913 – O Tema dos Três Escrínios, (Vol. XII);
- 1914 – O Moisés de Michelângelo, (Vol. XIII);
- 1916 – Alguns Tipos Característicos Encontrados no Trabalho Psicanalítico, (Vol. XIV);
- 1917 – Uma Lembrança de Infância de “Dichtung und Wahrheit” (Vol. XVII);
- 1919 – O Estranho (Vol. XVII);
- 1928 - Dostoievski e o Parricídio, (Vol. XXI);

Neste catálogo, duas composições freudianas colocam em xeque a reciprocidade autor/obra: *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen* e *O Estranho*. Este, conforme mencionado anteriormente, “[...] passou a ser reconhecido como sendo o único texto de Freud que escaparia ao determinismo da vida sobre a obra. [...] delegando, desse modo, tanto os escritos anteriores quanto os posteriores a um lugar secundário, quase inteiramente à sombra” (Chaves, 2015, p. 11-12). Neste primeiro artigo, embora o exame deste trabalho parta de uma correspondência compositor/biografia, Freud – ao corresponder com o autor da referida obra questionando-o acerca das possíveis relações entre o artista e a composição – compreende, a partir da posição negativa deste, o seguinte:

Provavelmente bebemos na mesma fonte e trabalhamos com o mesmo objeto, embora cada um com seu próprio método. A concordância entre nossos resultados parece garantir que ambos trabalhamos corretamente. Nosso processo consiste na observação consciente de processos mentais anormais em outras pessoas, com o objetivo de poder deduzir e mostrar suas leis. *Sem dúvida o autor procede de forma diversa. Dirige sua atenção para o inconsciente de sua própria mente, auscultando suas possíveis manifestações, e expressando-as através da arte, em vez de suprimi-las por uma crítica consciente.* (Freud, 1907/1976, p. 93-94, grifo nosso).

Em vista disso, de acordo com Rallo (2005), a leitura freudiana acerca dos grandes textos literários proporcionou um novo entendimento perante estas composições, como também trouxe uma radical mudança entre a relação do crítico e autor, sendo que o artista fica destituído de autonomia frente à sua criação, deixando de ter o domínio total sobre a sua produção, isto é, “perde o *status* que tinha para a crítica tradicional, de pai e senhor de sua obra” (p. 37). Ainda segundo Rallo (2005), estes dois campos, autor e crítico, “[...] estão ligados pelo objeto do trabalho: ‘trabalhamos com o mesmo objeto’, afirma, só o método difere. Assim, S. Freud põe-se em pé de igualdade com o criador” (p. 37). Ou seja, o artista detentor de uma consciência acerca de suas construções não existe mais, a partir de então, pensamos. Conforme

Rallo (2005), mesmo o artista sendo deposto de sua consciência sobre os fatos, revela, em sua obra, as suas pulsões, desejos e fantasias – inacessíveis na consciência, em certa medida.

### 3.4 – A morte do Autor

Diante a destituição do autor acerca da autonomia de sua obra e, conseqüentemente, uma similitude deste com a atuação do crítico literário, ambos em pé de igualdade, conforme Rallo (2005) proferiu em relação ao percurso freudiano para com os textos literários – sendo algo revolucionário, diga-se de passagem –, surge uma publicação (em forma de ensaio) ainda mais subversiva e mais destrutiva no que diz respeito a estas duas dimensões, o artista e o crítico, embora neste aniquilamento, se dê o nascimento de uma nova apoteose, isto é, o leitor.<sup>90</sup> *A morte do autor* de Roland Barthes, uma de suas produções mais emblemáticas. Texto este inaugurado em 1968, pautado em uma nítida crítica acerca da magnitude do escritor, ou seja, autor e autoridade confluem-se em um ponto de prepotência e coerção. Neste sentido,

a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovsky é o seu vício: a *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a revelar a sua “confidência” (Barthes, 1968/2012, p. 58).

Ou seja, há uma centralização excessiva na figura do autor e em sua vida pessoal, como se a obra fosse um mero reflexo de suas experiências e de sua personalidade. Ainda segundo esse pensador, na verdade, a literatura converte-se em um “[...] saber ao qual só tem acesso pela produção de um novo texto: texto mental da leitura, texto concretizado numa nova obra literária. Texto ao qual o sujeito não preexiste como sujeito-que-sabe, mas na produção do qual o sujeito se cria e se recria, numa insignificância infinitamente aberta” (Perrone-Moisés, 2012, p. XIV). Isto é, a literatura não se dá pelo absolutismo do autor, mas, sim, pelo prisma de um leitor qualquer, ordinário. Destarte, perante essa tirania, Barthes, no início de seu ensaio, traz algumas questões de ordem fundamental – acerca de uma composição de Honoré de Balzac – para uma empreitada de destituição em relação ao autor como senhor da sua obra, segue o trecho:

---

<sup>90</sup> “[...] assim como escritor, o crítico nunca tem a *última palavra*. [...]” (Barthes, 2013, p. 16).

Na novela *Sarrasine*, falando de um castrado disfarçado em mulher, Balzac escreve esta frase: ‘era a mulher, com seus medos repentinos, seus caprichos sem razão, suas perturbações instintivas, suas audácias sem causa, suas bravatas e sua deliciosa finura de sentimentos’. Quem fala assim? É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando idéias “literárias” sobre a feminilidade? É a sabedoria universal? A psicologia romântica? (Barthes, 1968/2012, p. 57).

Afinal, são questões desconcertantes acerca de quem, realmente, escreve sobre este personagem. Não sabemos, é uma pergunta insondável. Seria leviano dizer que o relato acima mencionado fora concebido devido às reminiscências do autor, ou até mesmo em decorrência de suas fantasias em forma sublimada. Assim sendo – Barthes, possuído pelo perfil heterogêneo de sua obra, preocupando-se em experienciar possibilidades dos outros saberes os quais lhe influenciaram neste caminhar crítico e turbulento, sobretudo o método freudiano, detentor da máxima *o ser humano não detém domínio sobre si próprio* –, algo cria a revelia do artista, quem? De acordo com o próprio Barthes (1968/2012, p. 57, grifo nosso),

jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. *A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.*

Com esta resposta perturbadora, Barthes, além do apoio psicanalítico, teve como suporte alguns dos grandes escritores e críticos franceses de um passado não tão remoto, bem como a concepção de movimentos de vanguarda em relação à linguagem poética, que, de certa forma, já estavam, em seus contextos, despojando a magnitude do autor e transformando-o em um moribundo. De forma sucinta, a partir do ensaio em exame, destacaremos alguns destes, serão eles: Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Valéry (1871-1945), o movimento surrealista e Bertolt Brecht.

Mallarmé (1842-1898), “sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia” (Barthes, 1968/2012, p. 59). Por sua vez, Paul Valéry (1871-1945) “[...] reivindicou ao longo de todos os seus livros em prosa a favor da condição essencialmente verbal da literatura, em face da qual todo recurso à interioridade do escritor lhe parecia pura superstição” (Barthes, 1968/2012, p. 59). Já o movimento surrealista embora detivesse o desejo de chacoalhar a linguagem e, por consequência, subverter os códigos, estes nunca podem ser destruídos, no máximo, jogados. E foi o que fizeram, “[...] confiando à mão

o cuidado de escrever tão depressa quanto possível aquilo que a cabeça mesma ignora (era a escritura automática), aceitando o princípio e a experiência de uma escritura coletiva, o Surrealismo contribuiu para dessacralizar a figura do Autor” (Barthes, 1968/2012, p. 60). E por último, Bertolt Brecht, com a sua dramaturgia, transformando “radicalmente o texto moderno (ou – o que dá na mesma – o texto é, doravante, feito e lido de tal forma que nele, nem todos os níveis, ausenta-se o autor)” (Barthes, 1968/2012, p. 61). Ou seja, a dramaturgia de Brecht, com técnicas como o "efeito de distanciamento" (*Verfremdungseffekt*), rompe a identificação emocional do público, estimulando uma postura crítica. Sob a ótica de Barthes, isso retira o protagonismo do autor, transformando a obra em algo que o público constrói por meio da interpretação

Em decorrência dos fatos mencionados, percebemos que quando escrevemos estamos, na verdade, colocando nos movimentos das mãos toda um arcabouço da cultura, isto é, “[...] um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor” (Barthes, 1968, 2012, p. 64). Por fim, indo ao encontro do supracitado, encontramos em (Rallo, 2005) uma citação de Henri Pingaud, que afirma que os leitores atentos compreendem que sua interação não ocorre com um autor ausente, mas com o próprio texto. Logo, escrever não é um ato de exibição, mas de apagamento, em que o autor se retira para deixar a obra falar por si.

### **3.5 – Textanálise e inconsciente do texto**

Indo ao encontro do texto subversivo de Roland Barthes, *A morte do Autor*, o crítico literário Jean Bellemin-Noël propôs, também, uma destituição do compositor, mas com o aporte da psicanálise freudiana (de maneira mais aproximada). De acordo com Tadié (1992), este percebeu a necessidade de um futuro acerca das pesquisas em psicanálise literária, pelo fato de não existir a possibilidade de analisar totalmente o autor e nem mesmo os seus personagens. Neste sentido, Todorov (2003) profere que reduzir uma obra de arte aos sentimentos e afetos de seu compositor seria regredir para ponderações psicológicas ultrapassadas. Um escrito poético “[...] não é um assunto de sentimentos, e sim de significação” (p. 60). Ademais, Bellemin-Noël, conforme Tadié (1992), forjou uma nova perspectiva: examinar o inconsciente de um texto (depondo o escritor e seu mundo criado), sob o termo de textanálise ou psicanálise textual, “faz[endo] aparecer algum *desejo inconsciente* singular em

*texto singular*” (p. 158). Isto é, a singularidade de cada leitor realmente encontra seu lugar em cada texto, criando uma experiência única e personalizada. É essa conexão individual que se busca alcançar, na qual cada leitor interpreta, ressoa e se apropria de uma obra.

Aliando-se a Bellemin-Noël, Willemart (2002) argumenta que o autor não é uma entidade isolada que pode reivindicar sua produção como algo exclusivamente seu. Ele é, na verdade, a culminação de uma série de desejos de gerações sucessivas e o produto de um momento cultural específico. Além disso, o autor utiliza uma língua repleta de significados que o domina e controla mais do que ele imagina. Por fim, essa mesma língua, quando colocada no papel e transformada em narrativa, força arranjos e deslocamentos tanto no nível de uma unidade estrutural de palavras dentro de uma frase que funciona como um bloco coeso quanto de um paradigma. Essas ideias prolongam e reforçam o conceito de "inconsciente do texto".

Para uma textanálise, Bellemin-Noël (1983), enquanto método, usando da perspectiva freudiana em relação a análise de *Gradiva*, percebe que é essencial o resumo de uma obra para, conseqüentemente, laborar os sistemas fantasmáticos e assim interpretar uma produção artística, ocupando-se “da letra do texto, de sua literalidade, que não pode ser insignificante – não apenas os adjetivos, mas as palavras instrumentais, a sintaxe, a escansão, até mesmo os fonemas pelos quais se realiza em cada um a inscrição da linguagem, no ponto vivo de encontro entre psique e soma” (p. 86). Ou seja, para interpretar uma obra de arte a partir de uma perspectiva psicanalítica, é crucial prestar atenção a todos os aspectos literais e linguísticos do texto, pois eles não são insignificantes, mas, sim, desempenham um papel vital na construção do significado e da expressão inconsciente.

Tangenciando o método clínico de associação livre, a perspectiva textoanalítica visa tratar a obra poética como um sonho. Mas existe um problema, aparentemente. No *setting* analítico, o analisando associa acerca de seus sonhos direcionando-os para o seu analista. Logo, *a priori*, a dificuldade se encontra no método – a relação entre um crítico/leitor e um texto que não se associa por si só. Diante desta problemática, Bellemin-Noël (1983) discorre:

Como assim, exclamarão os leitores reticentes, quem é que vai associar então? Sem associação, dirão, não há sentido; sem paciente, não há associação: você acaba na prestidigitação! De maneira nenhuma: é o crítico que associa. E não se trata de um engodo, já que não existe pesquisa científica em que o pesquisador não interfira [...]. O crítico associa forçosamente com aquilo que o constitui como sujeito, mas nem por isso associa de maneira gratuita: com suas fantasias sem cair no fantasioso (p. 87).

Assim sendo, por esta concepção, uma produção literária “sonha” de forma transitória e, sempre, mediada pela escuta/leitura de alguém envolvido no que concerne a uma obra poética pelo “inconsciente do texto”. Isto é, conforme Bellemin-Noël – pela ótica de Roger (2002) –, a textanálise não perpassa por uma dimensão diagnóstica ou por um âmbito a respeito de uma formação perturbadora inconsciente – através de fantasma, por exemplo –, mas sim, “[...] entender como tudo isso ‘se faz texto’; como isso se torna primeiro objeto de arte e como se transforma, em seguida, em sede permanente de emoções afetivas e estéticas” (p. 104). Logo, o inconsciente textual não se equivale ao inconsciente do artista, embora a sua composição escrita possibilite que haja um movimento de reconhecimento do leitor (através de seu próprio inconsciente) acerca do trabalho deste: “[...] como se o leitor, ao experimentar o sentimento de um conhecimento íntimo, reencontrasse um texto impresso em si” (Delacomptée conforme citado por Roger, 2002, p. 105).

De acordo com Tadié (1992, p. 158), “o que possibilita esse tipo de análise é que, supondo a mensagem, um emissor e um receptor, mesmo se um dos dois está ‘ausente ou anônimo’, ‘pode-se atingir o sentido de um só lado’”. Ou seja, o crítico, ao analisar um texto, alcançará os efeitos de verdade da organização inconsciente que o estrutura, utilizando, para isso, a sua própria organização inconsciente. Assim, o processo de crítica envolve não apenas uma compreensão consciente e técnica do texto, mas também uma interação profunda entre as estruturas inconscientes do crítico e do texto, permitindo uma interpretação mais rica e reveladora. Destarte, acerca do desejo dos personagens (por exemplo), estes são os desejos do leitor. “Na verdade, a leitura ‘textoanalítica’ combinará os dois métodos: ela decifra os contos segundo as figuras; em seguida, as interpretações de detalhe são feitas orientadas por um movimento *transferencial*” (Tadié, 1992, p. 159).

Na busca pelo inconsciente do texto, o papel do leitor não é descobrir o inconsciente do artista e suas compósitos, mas sim responder ao nosso próprio imaginário, instigado pela obra poética; trabalho artístico este que é capaz de tangenciar o simbólico que nos envolve e, assim, a possibilidade de lidar de maneira diferente com o real. Ademais, segundo Bellemin-Noël, pela perspectiva de Collot (1985, p. 76),

a narrativa literária de uma produção inconsciente inclui [...] os elementos necessários para sua interpretação, para a reconstituição de um discurso do desejo, sem referência ou ao que sabemos do autor em

outro lugar, nem ao que suas outras obras contam, nem à idiosincrasia desenfreada de um leitor<sup>91</sup>.

De acordo com Collot (1985), Bellemin-Noël argumenta que é possível acessar o sentido inconsciente de um texto sem considerar o inconsciente da obra (como na psicocrítica), nem o inconsciente do autor (como na psicobiografia). Em vez disso, ele sugere a hipótese de um “inconsciente do texto” que serve como o correlato necessário para essa abordagem “textanalítica”. Nessas desconsiderações, o autor é o primeiro a ser excluído, sendo um alvo predileto de Bellemin-Noël tanto por razões pessoais [...] quanto históricas. Logo, a psicanálise literária concentrou-se tradicionalmente na “psicanálise do autor”, frequentemente utilizando a biografia do artista para descobrir seu “reflexo” na obra, reduzindo-a quase ao papel de testemunho ou documento de apoio a um diagnóstico clínico. Essa abordagem frequentemente se distancia da crítica literária, pois negligencia a especificidade do texto ao presumir uma continuidade absoluta entre o escrito e o vivido, e também se afasta da verdadeira psicanálise, ao confundir biografia com experiência inconsciente, vida privada com vida íntima.

Indo nessa perspectiva, Ogden & Ogden (2014), proferem que nas últimas quatro décadas, houve um descrédito à abordagem tradicional da crítica literária psicanalítica, destacando a marginalização desse ramo nos estudos em literatura. Logo, a crítica com viés psicanalítico frequentemente utilizou um conjunto limitado de formulações analíticas para interpretar obras literárias, focando em “solucionar” ou “decodificar” o texto, aplicando parâmetros diagnósticos aos personagens fictícios, bem como a utilização de uma obra artística como uma janela para a psicologia do autor. Ou seja, “essas formas de ler literatura de modo psicanalítico baseiam-se, com certeza, em suposições estereotipadas e conjecturais (por exemplo, traçar correspondência um a um entre os desejos e medos inconscientes [presumidos] do escritor e os temas e personagens de suas histórias” (p. 23).

Portanto, em vista de todo o exposto, de acordo com Barros Neto (2014), interpretar a psique do autor por meio de sua obra é um desafio intransponível, bem como elucidar os seus personagens por dois motivos, a princípio. Em primeiro lugar, a complexidade e fluidez da mente humana transcendem a capacidade de apreensão de qualquer texto. Pessoas, sonhos e estados interiores são entidades vivas, dinâmicas e contraditórias, enquanto as produções literárias são representações de uma ordem mais estática e limitada. Para desvendar a psique

---

<sup>91</sup> Tradução nossa. “La mise en récit littéraire d'une production inconsciente comporte [...] les éléments nécessaires à son interprétation, à la reconstitution d'un discours de désir, sans référence ni à ce que l'on sait par ailleurs de l'auteur, ni à ce que racontent ses autres œuvres, ni à l'idiosyncrasie débridée d'un lecteur”.

de Proust, por exemplo, seria necessário que este frequentasse o divã de um analista, logo, não teríamos acesso ao seu inconsciente por meio de sua obra, cogitaríamos. Em segundo lugar, a natureza ontológica de textos e do mundo psíquico é completamente distinta. Ou seja, o que ocorre em um texto literário, mesmo que aparentemente espelhe a vida do autor, tem raízes exclusivamente literárias.

Todavia, seguindo a provocação de Michel Collot (1985), embora o percurso metodológico proposto – a textanálise – se mostre particularmente interessante para a crítica literária ao centrar-se exclusivamente no texto e eliminar quaisquer elementos externos, como testemunhos biográficos (que, em certa medida, poderiam fornecer acesso ao inconsciente do autor, por exemplo), essa abordagem suscita um questionamento: o autor realmente não tem nenhuma relação com o 'inconsciente do texto'?

Diante desta questão, Collot (1985) afirma que é impossível que a estrutura fantasística do texto não contenha algo do inconsciente do escritor, um resto. Ainda segundo o provocador, a respeito do método textoanalítico:

a fórmula é interessante: mostra a distinção que deve ser estabelecida, para esclarecer esse debate, entre o escritor na medida em que pode atestar o que escreve, e seu inconsciente que introduz 'apesar de si mesmo' em trabalhar uma 'palavra' que ele não domina. E por mais que me pareça legítimo, para uma psicanálise literária, não se preocupar com a pessoa do autor, porque o autor é quem assina e, por isso mesmo, deixa de escrever, por mais que me pareça impossível não levar em conta o inconsciente da escrita do sujeito (p. 77)<sup>92</sup>.

Pelo que entendemos, não haveria, segundo Collot (1985), a realidade de um texto autônomo em si, mas, sim, um hiato entre o querer dizer do compositor e a própria escrita que escapa àquele quem o produz. Portanto, não haveria segregação acerca dessas dimensões – escritor e escrito –, mas uma relação dialética. Logo, o inconsciente do compositor é deformado pelo próprio ato de escrita.

Mas, em vez de negar qualquer relação entre um e outro, não é possível considerar sua relação de outra forma? Não poderíamos dizer que o "inconsciente do texto" é uma formação inconsciente específica, produzida pelo sujeito no próprio ato de escrever? A construção fantasmática e libidinal elaborada pelo escritor através de seu texto é uma variante da estrutura

---

<sup>92</sup> Tradução nossa. "La formule est intéressante: elle montre la distinction qu'il convient d'établir, pour clarifier ce débat, entre l'écrivain en tant qu'il pourrait se porter garant (auctor) de ce qu'il écrit, et son inconscient qui introduit 'malgré lui' dans son œuvre une 'parole' qu'il ne maîtrise pas. Et autant il me paraît légitime, pour une psychanalyse littéraire, de ne pas s'occuper de la personne de l'auteur, car l'auteur est celui qui signe et, de ce fait même, cesse d'écrire, autant il me paraît impossible de ne pas tenir compte de l'inconscient du sujet écrivain".

inconsciente que rege o resto de sua atividade psíquica: não se confunde com ela, mas é inseparável dela. Pela leitura de Collot (1985), é nesse sentido que Bernard Pingaud utiliza a noção de “inconsciente do texto” – a expressão designa para ele não um inconsciente autônomo, mas a lacuna entre o que o escritor tinha a dizer e o que a escrita acaba por fazê-lo dizer: “o texto escapa a quem o escreve, embora 'não contenha nada que não venha de ele” (p. 77). Entre o “inconsciente do texto” e o do escritor não há exclusão, mas uma relação dialética. O inconsciente da escrita do sujeito informa o texto, mas também é deformado por ele; é mobilizado lá apenas para ser remodelado lá. Bellemin-Noël tem, portanto, razão em não querer reduzir o inconsciente do texto ao do escritor; mas acho que não podemos dispensar a referência a este último, nem no plano teórico nem no plano metodológico (Collot, 1985).

Nesse sentido, a exemplo da verossimilhança de uma passagem confessional de Tolstói (2017) – “as novas condições de uma vida feliz em família me distraíam de qualquer busca do sentido geral da vida. Toda a minha vida, nessa época, se concentrava na família, na esposa, nos filhos e, portanto, nos cuidados para aumentar os meios de vida” (p. 32) – com a obra literária em estudo, *A morte de Ivan Ilitch*, seria possível estabelecer uma conexão, a princípio, entre a biografia do compositor e sua produção artística; contudo, tal relação é prescindível, pois o texto tem a sua autonomia.

Com efeito, qualquer pessoa que esteja imersa na linguagem, e dotada de uma leitura crítica, terá a capacidade de produzir uma interpretação e dar sentido para a obra, ao seu modo, sem o amparo biográfico. A esse respeito, os personagens ficcionais (como seres pulsantes) são revividos a cada olhar atento do leitor, mortal este que, também, com seus restos, é amalgamado aos resíduos do compositor, indicando uma conexão profunda entre ambos. Essa interação contínua entre autor e leitor gera um espaço de co-criação, onde a obra de arte se torna um organismo vivo, em constante transformação. Assim, a literatura não apenas preserva a memória, mas também oferece a possibilidade de imortalidade, unindo escritor e leitor (independente o tempo) em um eterno entrelaçamento.

### **3.6 – A escrita do fim: negação e transitoriedade**

Diante do exposto, acerca das questões relacionadas ao desvanecimento do compositor e seus possíveis restos, a dimensão da morte no campo literário, segundo Blanchot (1987), não seria um fim, mas uma ponte, um lugar de mutação onde o escritor se confronta com o incógnito e com a sua própria perda. Portanto, a literatura, assim como toda a arte, seria uma maneira de

enfrentar a morte sem solucioná-la, dando lugar ao indizível e ao sem sentido: tanto na volatilização do artista em seu ato de escrita, quanto a ação de elaborar algo relacionado à própria morte em si, cogitamos. Assim, ao estabelecermos um nexos entre literatura e psicanálise, o tema da morte se revela como um fenômeno que transcende o racional, e cujos efeitos podem se manifestar na forma de angústia, melancolia e do sublime.

Logo, em direção à aceitação do fenecer e a transcendência, a trajetória de Ivan Ilitch ecoa os princípios da teoria freudiana, em que o morrer é tanto uma ameaça ao *eu* quanto uma força inevitável de difícil apreensão pelo psiquismo. Nesse percurso teórico, a ideia acerca da morte evoluiu ao longo da psicanálise, sendo abordada em suas dimensões biológica, psíquica e cultural. Ela, a princípio, é vista como um limite externo à vida, essencial para a perpetuação da espécie e representando o triunfo do universal sobre o particular. Com a introdução da pulsão de morte em *Além do Princípio do Prazer* (1920), ela assume um papel ainda mais central, sendo compreendida como um impulso fundamental que busca o retorno ao estado inorgânico e à ausência de tensão. O existir passa a ser concebido como um campo de batalha entre *Eros* (voltada à autopreservação e à reprodução – pulsão de vida) e *Tânatos* (que percorre para a dissolução – pulsão de morte). Além disso, Freud também se dedicou, também, a analisar as implicações subjetivas e culturais da morte em obras como *Totem e Tabu* (1913) e *Luto e Melancolia* (1917), as quais investiga o impacto psíquico da perda e a sua relação com o sentimento de culpa.

Indubitavelmente, a morte é uma consequência indispensável da existência. Embora esse fim seja natural e inevitável, nós, humanos, tendemos a não aceitá-lo. Com efeito, é impossível imaginarmos a nossa própria morte, pois, ao tentar fazê-lo, nos colocamos sempre na posição de espectadores. Neste sentido, nas estratificações mais profundas e obscuras da nossa mente – o inconsciente –, não há o reconhecimento da negação ou fim de algo. Portanto, conforme Freud (1915/1974, p. 335), “[o indivíduo] não reconhece sua própria morte, pois a isso só podemos dar um conteúdo negativo. Assim, não existe nada de instintual em nós que reaja a uma crença na morte”. A exemplo de Ivan Ilitch que “[...] passava a maior parte do tempo nessas tentativas de restabelecer os primitivos caminhos do sentimento que ocultava a morte” (Tolstói, 2009, p. 50). Ou seja, um paradoxo intransponível, enquanto o fenecer é reconhecido como um destino inevitável, os personagens e, por extensão, os leitores, são conduzidos a enfrentá-la em sua dimensão simbólica e subjetiva, resistindo a sua aceitação plena.

Logo, esta negação seria nada mais que um mecanismo de defesa, uma forma ilusória que nos permite, em certa medida, seguir em frente, apesar da imprescindibilidade do fim. Essa negação se manifesta de diferentes formas, como na crença em uma vida após a morte ou na busca por reconhecimento e legado (assim como na procura do protagonista em pauta). Portanto, o ser humano não concebe o próprio fim, e por esse motivo acreditamos na nossa eternidade – na dimensão inconsciente. Assim, “[...] a escola psicanalítica pôde aventurar-se a afirmar que no fundo ninguém crê em sua própria morte, ou, dizendo a mesma coisa de outra maneira, que no inconsciente cada um de nós está convencido de sua própria imortalidade” (Freud, 1915/1974, p. 327).

Consequentemente, por não haver representação da morte no inconsciente, a inscrição do feneceer nesta dimensão inexistente por uma simples razão: nunca passamos pela experiência do fim, e sim, das virtualidades acerca da morte (a visão de um jacente, a travessia de uma doença que será fatal, a leitura de um livro...), mesmo que sejamos, em certa medida, incididos pelas contradições. Neste sentido, a ausência da *vivência da morte* impossibilita, em princípio, a formação de uma memória relacionada a ela. Ademais, o inconsciente – segundo a psicanálise – opera por meio de processos primários, onde a lógica e a contradição não se aplicam da mesma forma que no pensamento consciente. A oposição entre estes lugares, como vida e morte, é uma característica do processo secundário, presente no sistema pré-consciente e no *eu*.

Portanto, o inconsciente é incapaz de elaborar a representação da morte como o oposto da vida, o que inviabiliza sua inscrição direta nessa instância psíquica. Embora, por meio da arte, podemos, em certa medida, participar acerca deste impossível, onde as modalidades de sofrimento que constituem os escritos dramáticos, por exemplo, podem “[...] proporcionar prazer ao espectador [leitor], resultando disso como primeira condição da forma artística, que esta não faça o espectador sofrer” (Freud, 1905-1906/2015, p. 47). Embora este apreciador possa ser afetado em algum nível subjetivo, logo:

“[...] seu gozo tem como pressuposto a ilusão, ou seja, a mitigação do sofrimento por meio da certeza de que, em primeiro lugar, é outro que age e sofre no palco e, em segundo lugar, que se trata apenas de uma brincadeira, que não pode trazer nenhum prejuízo a sua segurança pessoal (p. 46).

Logo, a arte oferece uma possibilidade prévia de enfrentamento do fim, mesmo que, em nível inconsciente, não haja em nós uma inscrição da morte. Concomitante às artes dramáticas, esse processo pode ser intensamente vivido no ato de ler, pois a literatura, assim como o teatro e outras formas de arte, oferece ao apreciador um espaço seguro para explorar

as tensões e os limites do sofrimento e do morrer. A impossibilidade de o inconsciente conceber a morte como oposta à vida encontra na literatura um campo fértil para sua expressão simbólica. O ato de ler permite que o leitor entre em contato com essa dimensão do impossível, experimentando, em um nível subjetivo, as angústias, perdas e dilemas que permeiam a realidade da vida.

Embora, nas palavras de Blanchot (1987), nenhuma pessoa está enlaçada “[...] à morte por uma certeza verdadeira. Ninguém está certo de morrer, ninguém põe a morte em dúvida, mas, no entanto, só pode pensar duvidosamente na morte certa, porque pensar a morte é introduzir no pensamento a desintegração supremamente duvidosa do não-certo” (p. 92). Logo, “não seria melhor dar à morte o lugar na realidade e em nossos pensamentos que lhe é devido, e dar um pouco mais de proeminência à atitude inconsciente para com a morte, que, até agora, tão cuidadosamente suprimimos?” (Freud, 1915/1974, p. 339). À vista desta pergunta retórica, o pai da psicanálise não quer uma resposta, mas sim, pensamos, uma discussão e reflexão acerca desta.

Em consequência disso, a concepção da textanálise proposta por Jean Bellemin-Noël, bem como a morte do autor de Roland Barthes nos convida a desviar da visão tradicional do compositor para adentrarmos no campo da obra em si, onde o texto se libera das intenções e da identidade do criador, permitindo múltiplas interpretações e uma relação mais direta com o leitor. Assim, ao refletirmos sobre o fenecer nesse contexto, evocando Freud (1915/1974) e Blanchot (1987), percebemos que a morte é impossível de ser pensada de forma definitiva, pois sempre a experimentamos de maneira ilusória, o que, por sua vez, se conecta à possibilidade de exame acerca da impermanência de algo ou de alguém. Logo, à vista desta pergunta retórica de Freud, que constitui uma provocação para refletirmos sobre nossa relação com a morte, consideramos que a contemplação do belo poderia ser uma via para enfrentar o impossível e o aterrorizante que envolvem o fim.

E neste cogitar, lançamos mão para o texto *Transitoriedade* (1916), escrito este que coloca em exame as frustrações de um jovem poeta a respeito da temporariedade a respeito das belezas que compõem a vida, sobretudo aquilo que a humanidade criou e que acabará em um futuro, possivelmente, isto é, o valor intrínseco daquilo que, por natureza, é transitório e fadado ao desaparecimento. Nesse sentido, diante do pessimismo do poeta em questão, podemos perceber, conforme Freud (1916/2015), que quando os objetos de amor – incorporados ao nosso *eu* – são destruídos ou perdidos, a nossa capacidade em buscar novos objetos (surgido a partir

da liberação do amor em forma de libido) poderá vir a ser uma realidade; embora haja a possibilidade da não desistência da morte de algo, conforme o taciturno e enlutado artista.

Logo, Freud (1916/2015) aprofunda essa reflexão ao investigar a relação entre a natureza efêmera da vida e a habilidade humana de encontrar beleza e significado em experiências transitórias. Ou seja, aborda essa inquietação propondo uma reformulação da perspectiva: a efemeridade, segundo sua argumentação, não deprecia o valor das vivências, mas, em contrapartida, as potencializa. A percepção da finitude possibilita a apreciação do belo no momento presente, a valorização de cada instante e a descoberta de significado na própria natureza passageira da vida.

Assim, a compreensão da transitoriedade deixa de ser um fator de angústia e se transforma em um convite à apreciação mais profunda do viver. Ao aceitar a morte como parte intrínseca da realidade, superamos a ilusão de controle e nos abrimos para a beleza da condição humana. Essa mudança de perspectiva valoriza o presente, o significado das pequenas coisas e a construção de uma vida mais autêntica e plena. Como afirma Freud (1915/1974, p. 339): “tolerar a vida continua a ser, afinal de contas, o primeiro dever de todos os seres vivos. [...] Se queres suportar a vida, prepara-te para a morte”. Reconhecer a impermanência é essencial para apreciar a beleza e o valor de cada experiência, revelando a efemeridade como um convite à contemplação do existir. Assim como a transformação da perspectiva de Ivan Ilitch sobre seu fenecimento:

De repente, certa força empurrou-lhe o peito, o lado, comprimiu-lhe com mais força ainda a respiração, ele caiu na fossa, e lá, no fundo, algo aluminou. Ocorreu com ele aquilo que lhe acontecia no vagão ferroviário, quando se pensa que se cai para frente, mas se está retrocedendo, e de repente se percebe a verdadeira direção.

[...] E justamente então Ivan Ilitch caiu no fundo, viu a luz e percebeu que a sua vida não fora o que devia ser, mas que ainda era possível corrigi-lo. Perguntou a si mesmo: “mas o que é ‘aquilo’?” – e silenciou, o ouvido atento.

E de repente, percebeu com clareza que aquilo que o atormentava e não o deixava, estava de repente saindo de uma vez, de ambos os lados, de dez lados, de todos os lados. Eles dão pena [a sua família], é preciso fazer com que não sofram. Libertá-los e libertar a si mesmo desses tormentos. “Como é bom e como é simples – pensou. – E a dor? – perguntou em seu íntimo. – Para onde foi? Eh, onde estás, minha dor?”

Prestou atenção.

Sim, ei-la. Ora, e então? Que seja a dor.”

“E a morte? Onde está?” Que morte? Não havia nenhum medo, porque também a morte não existia.

Em lugar da morte, havia luz.

– Então é isto! Disse de repente em voz alta. – Que alegria!

Tudo isso lhe aconteceu num instante, e a significação desse instante não se alterou mais (Tolstói, 2009, p. 74-75-76).

Assim, ao contemplarmos uma obra de arte, existe a possibilidade de o sujeito criar uma representação da morte que, ainda que indireta, ofereça uma via para confrontá-la e elaborá-la simbolicamente, conforme sugere Freud (1915/1975, p. 339): “se queres suportar a vida, prepara-te para a morte”. Sob essa perspectiva, a literatura proporciona um espaço seguro e distanciado para explorar o temor e a aceitação desse limite último da existência.

Nesse movimento, pode-se pensar na perspectiva da textanálise, como propõe Jean Bellemin-Noël, que enfatiza a interação entre o leitor e o texto como espaço de reconstrução e ressignificação, permitindo que a morte, como fim absoluto, seja experienciada simbolicamente por meio da subjetividade do leitor. Bem como a concepção de Roland Barthes sobre a "morte do autor", onde o texto deixa de ser uma expressão da intencionalidade do escritor para se transformar em um espaço polissêmico, aberto à multiplicidade de interpretações. De forma complementar, podemos evocar as provocações de Collot, que questiona se a morte do autor é realmente completa, ao considerar que os 'restos' do artista – suas marcas, intuições e traços inconscientes – reverberam na obra. Essa noção sugere uma continuidade simbólica da morte, onde a obra não é apenas um reflexo do fim físico, mas também um campo em que o inconsciente do autor, ainda que ausente, persiste e se insinua, permitindo ao leitor confrontar não apenas a morte do autor, mas também a sua própria finitude.

Portanto, em *A Morte de Ivan Ilitch*, essa complexa relação entre autor, leitor e texto espelha a luta contra a finitude, ao mesmo tempo que oferece a aquele que lê um espaço seguro para refletir sobre o fenecimento. Tais reflexões nos conduziram, inevitavelmente, às dinâmicas psíquicas evocadas por Freud, especialmente as respostas melancólicas e maníacas frente à inexorabilidade da morte. Na obra em pauta, essas ponderações aparecem, também, em uma obscura configuração alegórica – a “*Le phenix de la famille*” (Tolstói, 2009, p. 18): que suscita reflexões sobre um passado moldado por transformações significativas, onde, tal como uma fênix, Ivan Ilitch emerge das próprias cinzas, possivelmente resultantes de experiências traumáticas que contribuíram para sua formação enquanto sujeito, cogitamos.

## Capítulo 4

### Mania e melancolia: possibilidades para um in-concebível diagnóstico

#### 4.1 Preâmbulo

Após examinarmos a narrativa pungente de *A Morte de Ivan Ilitch* – explorada na primeira parte desta dissertação, com seus personagens e o contexto social que os moldou, marcada pela busca do protagonista por status e reconhecimento, culminando em um confronto brutal com a própria finitude que desestabilizou sua visão de mundo e o lançou em uma profunda crise existencial; bem como a tipologia da morte do ser humano universal e as relações entre psicanálise e literatura, analisadas nos capítulos subsequentes –, adentramos, agora, em um território igualmente desafiador: as complexas respostas psíquicas diante da inexorabilidade da morte, ecoando conceitos psicanalíticos como as reações maníacas e melancólicas que emergem nesse embate.

Este capítulo final se concentra nessa jornada, interpretando-a sob uma perspectiva freudiana como uma oscilação entre respostas melancólicas e maníacas ao inevitável destino que aguarda Ivan Ilitch: a morte. Exploraremos como essas estratégias psíquicas – mania e melancolia – e a ambivalência do sentimento oceânico (a conexão com o todo *versus* a negação da realidade da finitude) se manifestam na narrativa, revelando a complexidade da experiência humana diante do fenecer e o árduo caminho rumo à aceitação.

Inicialmente, Ivan Ilitch viveu uma existência superficial, pautada pelas convenções sociais e pela busca incessante de validação externa – aspectos que Freud poderia associar ao narcisismo secundário. Sua vida foi moldada por ideais artificiais e pela conformidade, estratégias que sustentavam a negação da morte e forneciam uma ilusão de controle e permanência. Esse indeferimento operava, acreditamos, como uma defesa psíquica contra a ideia de finitude, enquanto sua busca por status e bens materiais servia como uma tentativa de escapar do confronto com a mortalidade. Ele acreditava viver conforme os padrões "corretos" da sociedade, rejeitando a morte como algo que lhe pertencia, reforçando um mecanismo defensivo de evitação desse real.

No entanto, quando o fim se aproximou de maneira inescapável através de sua “doença”, as defesas maníacas começaram a ruir, dando lugar a uma vivência melancólica. Condição esta que se manifestou na medida em que ele começa a perceber a futilidade de suas conquistas e a irrelevância das normas sociais que até então norteavam sua existência. Destarte, a “doença” o obrigou a encarar o corpo degradado, o sofrimento e, por consequência, a certeza

do fim, levando-o à melancolia e ao isolamento. Ele se ressentia profundamente pela vida que viveu e pela inevitável perda que se aproxima, mas, ao mesmo tempo, sente-se impotente para encontrar qualquer sentido que transcenda essa condição.

Logo, a oscilação entre esses dois mecanismos – maníaco e melancólico – representa o confronto psíquico com o morrer. De um lado, a negação da morte através da busca de prazer, status e fuga da realidade através de memórias infantis, por exemplo; de outro, a aceitação dolorosa e deprimida da finitude, marcada pela perda de qualquer esperança de continuidade. Contudo, ao final do romance, há um vislumbre de transcendência. A morte de Ivan Ilitch é retratada não como o fim devastador que ele tanto temia, mas como uma passagem para algo além, um “renascimento” que poderia ser visto como a dissolução da luta entre as vivências maníacas e melancólicas. Essa reconciliação final sugere que a negação e o medo da morte podem ser superados através da aceitação plena da finitude e de um mergulho no desconhecido que, paradoxalmente, pôde trazer uma forma de libertação. Ou seja, é somente quando Ivan Ilitch transcende ambas, mania e melancolia, que ele parece alcançar alguma forma de paz, embora efêmera, sugerindo que a verdadeira resolução do dilema da morte.

#### **4.2 – Uma breve apresentação acerca da melancolia e da mania**

Assim, como falamos, o confronto com a morte em Ivan Ilitch revela a tensão entre defesa e aceitação. Logo, a negação inicial, expressa pela defesa maníaca na busca de status e controle, cede lugar à melancolia diante da inevitabilidade do fim. Essa transição ilustra o embate psíquico entre a dimensão maníaca de evitar a finitude e o aspecto melancólico em relação à integração do irreparável, destacando a complexidade da experiência humana frente à mortalidade. Portanto, as reflexões sobre a dimensão da morte no inconsciente feitas nestes escritos abrem caminho para uma análise mais profunda dos efeitos psíquicos que a perda pode causar em um sujeito, como Freud explora em *Luto e Melancolia* (1917). Se, por um lado, o inconsciente não reconhece a morte, por outro, o processo de luto traz a necessidade de confrontar a ausência real de um objeto amado. No luto, o *eu* precisa se desligar gradualmente desse objeto perdido, um processo que é, de certa forma, uma tentativa de dar forma àquilo que o inconsciente não pode conceber: o fim definitivo. Já a melancolia, embora compartilhe certas características com esse processo, carrega uma complexidade adicional, marcada por uma profunda identificação com o objeto perdido, gerando uma dor psíquica intensa que, ao invés de resultar em uma aceitação da perda, transforma-se em autodepreciação e culpa. A conexão

entre esses textos, sobretudo com *A morte de Ivan Ilitch*, revela a intricada relação entre o fim da vida, a morte simbólica e os mecanismos internos de luto e melancolia que Freud descreve.

Simultaneamente, as reflexões freudianas acerca da morte e os mecanismos subjacentes aos processos de luto e melancolia estão intrinsecamente vinculadas à longa trajetória histórica da melancolia no contexto da cultura ocidental. Neste sentido, a melancolia foi um termo frequentemente usado para descrever um estado profundo de tristeza, desânimo e desesperança, sendo explorado em diversos campos do saber ao longo da narrativa humana. Sob essa perspectiva, de acordo com Roudinesco e Plon (1998), a melancolia – além de desempenhar um papel de grande destaque no campo psiquiátrico e psicanalítico – fora abordada de maneira profunda e encantadora, também, por filósofos, poetas, pintores, músicos e historiadores que trouxeram, desde a antiguidade, perspectivas únicas sobre a experiência melancólica e sua relevância dentro da cultura, proporcionando muitos questionamentos e saberes.

Em virtude do supracitado, a melancolia é a nomenclatura mais remota acerca da tristeza profunda, sob a ótica ocidental. Nome esse (*melancholia/melankholia*) que provém da ideia de bile negra (*melas/melás*, negro, *chole/kholê*, bile), uma substância que, em excesso, poderia ocasionar o desalento e a tristura (Edler, 2014; Peres, 2011). A sua gênese remonta à Grécia Antiga, no século IV a.C., tanto nas tragédias e nos textos filosóficos quanto nos escritos médicos; embora seus sintomas e manifestações já eram reconhecidos não apenas no contexto helênico, mas também nos relatos bíblicos.<sup>93</sup> Passando pela Europa medieval, a melancolia fora um estado que além de representar os afetos dos povos atravessados pela peste negra, fora motivo de discussão e deturpação acerca de seu significado original através do crivo católico, desde o início do medievo. Movendo-se pelo renascimento e o barroco – com um viés de retorno aos ideais clássicos, o que possibilitou um resgate da ideia de virtuosidade desta condição<sup>94</sup> – alojou-se no romantismo séculos depois, tornando-se um dos símbolos deste movimento, embora perdesse força enquanto nome e características, sendo substituída pelo termo depressão. Diante do exposto, de maneira sintética, elencaremos os principais momentos da história em que este termo, melancolia, fora estabelecido e, conseqüentemente, transmutado no decorrer temporal, com exemplos artísticos e filosóficos.

---

<sup>93</sup> A melancolia, embora não tenha sido identificada como termo entre os semitas, pode ser relacionada a uma condição que, de certa forma, aparece nos textos religiosos e históricos desses povos. Acerca deste ponto, Scliar (2003) nos profere que o: “Melancólico é o adjetivo que mais comumente se aplica a ele [Saul, um personagem mítico] (não porém no texto bíblico: o termo só surgiria séculos depois)” (p.64).

<sup>94</sup> Problemata XXX de Aristóteles.

Por conseguinte, se voltarmos às narrativas de origem, perceberemos que a tristeza é um estado afetivo que acompanha a humanidade desde o seu início. Pensando, por exemplo, no mito bíblico da gênese humana, Eva foi criada, supostamente, para mitigar a solidão do primeiro homem, Adão, mas em consequência do pecado original, acabaram-se caindo na culpa e na penitência – características tão marcantes entre os melancólicos (Peres, 2010). Ainda no universo bíblico, o exemplo do suicídio de Saul (o primeiro rei de Israel) em decorrência da morte de seus três filhos, bem como a perda de uma guerra, ambos pelos filisteus: este “[...] experimenta uma insuportável tensão. Um ‘mau espírito’ – enviado por Deus – apossa-se dele, no que depois seria visto como a melancolia do rei” (Scliar, 2003, p. 65). Ademais, o ser humano foi sentenciado, desde sempre, a vivenciar a experiência do pesar, ou seja, um estado profundamente entrelaçado com sua percepção das perdas e da finitude da vida (Peres, 2010), possibilitando “processos de simbolização sobre os quais se erige a cultura” (Dunker, 2017, p. 42), ao exemplo do recurso simbólico do luto.

Transitando do contexto bíblico para o universo da poética homérica, o Canto VI da *Iliada*, especialmente entre os versos 200 e 203, apresenta a figura de Belerofonte. Segundo Dalgalarondo (2019), esse personagem, sendo alvo do desagrado dos deuses, vivia em um estado de profundo abatimento, afastando-se do convívio social. Pessotti (1994) complementa que, embora Belerofonte tenha sido amplamente venerado como um herói pelas divindades ao longo de grande parte de sua trajetória, sua tentativa de ascender ao Monte Olimpo montado em Pégaso — ato interpretado como uma profanação — resultou na ira dos deuses. Como consequência, ele foi condenado ao abandono e à solidão. Pessotti (1994) aponta Belerofonte como o primeiro exemplo de uma figura com sintomas de melancolia nos textos da tradição clássica: “mas quando ele também caiu no ódio de todos os deuses, Belerofonte, só, vagava pela planície com passos vãos, roendo-se o coração, distante das pegadas dos viventes” (p. 19)<sup>95</sup>.

Ainda no universo homérico, Peres (2010) discorre sobre o uso de remédios compostos pela combinação de plantas e rituais, com o objetivo de mitigar o sofrimento imposto pelas intervenções divinas. Esses remédios, longe de serem meras substâncias físicas, refletiam uma dimensão simbólica profundamente entrelaçada com o mundo espiritual e emocional. Segundo

---

<sup>95</sup> Nas tragédias gregas, observa-se a presença de protagonistas imersos em estados profundamente melancólicos, frequentemente resultantes da impossibilidade de realizar determinadas escolhas. Um exemplo elucidativo encontra-se em uma peça de Ésquilo, onde Orestes, personagem central, recebe de Apolo a ordem de assassinar sua mãe para vingar a morte de seu pai. No entanto, ao hesitar em cumprir o mandato oracular, Orestes é consumido por um intenso tormento psicológico que manifesta características típicas de um conflito melancólico.

Salles (2018), as propriedades do *phármakon* – termo que simultaneamente denota remédio e veneno – estão intrinsecamente conectadas a uma gama de emoções, sendo capazes de influenciar o encantamento, a cura e a transformação das aflições da alma. Esse conceito ultrapassa o campo da medicina física, adentrando o domínio das relações entre corpo, mente e espírito. Assim, o *phármakon* não atua apenas sobre o corpo enfermo, mas também sobre a memória e o imaginário do indivíduo, sendo um mediador entre o sofrimento humano e as forças divinas, além de operar na esfera da subjetividade ao curar as "dores da alma".

Diante dessas condições de desalento, solidão e tristeza, os helenos – para além de uma dimensão mítico-poética, e ponderando por uma perspectiva médica e filosófica – entendiam a melancolia tanto pela ótica dos temperamentos<sup>96</sup> (por um viés patológico) quanto pela via da virtude e excepcionalidade. Em relação ao primeiro aspecto, Hipócrates, considerado o pai da medicina, descrevia a condição melancólica como “[...] um estado de tristeza e medo de longa duração” (Scliar, 2003, p. 68-69). Ainda segundo Scliar (2003), “a melancolia é a perda do amor pela vida, uma situação na qual a pessoa aspira à morte como se fosse uma bênção” (p. 70). Ou seja, a perspectiva hipocrática apresenta a melancolia como uma moléstia. Por um panorama diferente, Aristóteles, em seu *Problema XXX, I*, indagava o seguinte:

Por que é que todos aqueles que se tornaram eminentes na filosofia, na política, na poesia ou nas artes são claramente de temperamento atrabilioso [melancólico], e alguns deles a ponto de serem afetados por doenças causadas pela bile negra, como se diz ter acontecido a Hércules entre os heróis? (conforme citado por Hurvitz, 1996, p. 4)<sup>97</sup>

Logo, esse dilema sugere que todos os heróis, artistas e indivíduos criativos podem ter uma disposição melancólica. Ele explica essa conexão ao argumentar que um excesso de bile negra, anteriormente visto como prejudicial, poderia dar origem às inspirações, atos heroicos e até mesmo previsões divinatórias (em decorrência deste temperamento) – em circunstâncias específicas. Além disso, afirma que, nesses casos, a melancolia não seria uma enfermidade, mas, sim, um estado natural que poderia ser considerado altamente benéfico (Hurvitz, 1996). Neste sentido, Foucault (1978) observa que Thomas Sydenham (1624 – 1689), o Hipócrates inglês, proferira que Aristóteles observou, com acerto, que os melancólicos possuem um espírito mais aguçado do que as demais pessoas. De maneira similar, de acordo com Scliar

---

<sup>96</sup> A constituição do corpo humano era vista, de acordo com Hipócrates, como uma interação entre quatro humores: a fleuma, o sangue, bÍlis amarela e a bÍlis negra, cada um associado a quatro propriedades essenciais: calor, umidade, secura e frieza. A proporção e qualidade da combinação destes elementos determinavam o estado de saúde quando equilibrados, ou a manifestação da doença em caso de deficiência ou excesso de algum deles (Volich, 2015).

<sup>97</sup> Tradução nossa.

(2003), Burton (1577 – 1640) dizia que a melancolia, embora a considerasse uma enfermidade, era uma experiência existencial imbuída de elevação e virtude, de viés filosófico.

Todavia, com as releituras de textos aristotélicos e hipocráticos a partir da Idade Média, de acordo com Chauí-Berlinck (2008), a perspectiva melancólica transitou para um contexto distinto da anterior racionalidade grega, *logos*, migrando para uma cosmovisão religiosa. Neste contexto, era disseminada a ideia da *falta de esperança na salvação*, a qual torna a alma apática e negligente, conduzindo-a à inatividade. Esse comportamento fora interpretado como uma atitude corrompida e pecaminosa, sendo considerado um vício espiritual, pois representava a ausência de uma das virtudes cardeais, ou seja, a esperança. Neste sentido, conforme Scliar (2003), essa heresia – que neste período era denominada de acédia (do grego *akedia*, indiferença; que posteriormente viraria o termo tristeza) – “era atribuída a um espírito maligno, o chamado demônio do meio dia. O demônio está associado a tentação, a pecado: a acédia era atribuída à solidão, mas também às tentações da carne” (p. 74).

Corroborando esse contexto, Peres (2011) afirma que a Idade Média foi um momento onde a teoria dos humores e a astrologia dirigiram-se em conformidade, conclamando a Saturno – planeta que representaria os paradoxos, a intelectualidade e a apatia – o controle acerca dos melancólicos. Ademais, de acordo com Scliar (2003), as concepções astrológicas vinculadas aos pressupostos humorais teriam vindo dos médicos árabes do século IX – que influenciaram de maneira significativa a medicina ocidental, desde então –, onde estes descreviam que “a melancolia estaria sob o signo de Saturno, planeta distante de lenta revolução” (p. 74). Vale ressaltar, ainda conforme Scliar (2003), que ainda “[...] hoje o qualificativo ‘soturno’, corruptela de Saturno, é sinônimo de melancólico” (p. 74).

Com o advento do Renascimento, a acédia de caráter triste e pecaminoso passa, em certa medida, para uma conotação de tristeza virtuosa – motivada pelo divino (*tristitia secundum Deum*). A respeito disso, conclui-se um retorno aos ideais clássicos, sobretudo à filosofia aristotélica em relação a melancolia, onde o melancólico era possuidor de virtuosidade acerca de constructos intelectuais e artísticos<sup>98</sup>. Portanto, segundo Starobinski (2012), este período configura-se como a idade de ouro da melancolia. Sob a influência de Marsílio Ficino e dos platônicos de Florença, a melancolia, enquanto temperamento, emerge como um atributo

---

<sup>98</sup> Embora no renascimento houvesse um resgate aristotélico, ou seja, um olhar para com a “virtuosidade” da melancolia – isto é, “se Aristóteles podia aproximar, no problema XXX, o homem de gênio da melancolia, é porque a loucura podia ser vista como espécie de paroxismo da razão” (Teixeira, 2018, p. 332) –, existiu pensadores humanistas que cogitavam o contrário, através da consciência crítica como na obra *Elogio da loucura*: “quais serão as vantagens da juventude, se é infectada pelo negro veneno da melancolia?” (Erasmus de Roterdã, 1508/2012, p. 33).

quase exclusivamente associado ao poeta, ao artista, ao grande príncipe e, acima de tudo, ao verdadeiro filósofo.

No âmbito poético, ao considerar um dos personagens mais icônicos de William Shakespeare, pode-se afirmar que Hamlet é “[...] desiludido com o mundo; incapaz de vingar a morte do pai. [...] Para Hamlet, a melancolia é uma resposta ao mundo doente do qual ela própria se origina”<sup>99</sup> (Scliar, 2003, p. 89). Além disso, conforme Rouanet (1984), o nobre dinamarquês, em sua condição de indeterminação, serve como um protótipo da melancolia. Segundo o autor, “o verdadeiro nome dessa hesitação é acedia, a sombria indolência da alma, traço mais geral da sintomatologia melancólica” (p. 30). Acerca deste paradigma, cabe destacar um trecho da peça homônima que – antes mesmo das concepções freudianas sobre a melancolia – pôde dar indícios sobre uma das características essenciais acerca das afecções melancólicas, isto é, a autorrecriação:

mas eu, idiota inerte, alma de lodo, vivo na lua, insensível à minha própria causa, e não sei fazer nada, mesmo por um rei cuja propriedade e vida tão preciosa foram arrancadas numa conspiração maldita . Sou então um covarde. Quem me chama canalha? Me arrebenta a cabeça [...] (Shakespeare, 2011, p. 63)<sup>100</sup>.

Além disso, no campo das artes visuais, podemos destacar Albrecht Dürer, artista que produziu a obra *Melancholia I* (1514), uma xilogravura que representa o estado melancólico. Segundo Scliar (2003), não como uma doença, mas sim como uma metáfora: “a Melancholia, na gravura, é representada como uma mulher de asas – ou seja, potencialmente capaz de altos vãos intelectuais. Mas a Melancholia não está voando. Está sentada imóvel, na clássica posição dos melancólicos, com o rosto apoiado em uma das mãos [...]” (p. 82).

Com o fim do Renascimento, a melancolia tornou-se, também, um tema significativo no período barroco<sup>101</sup>, presente tanto nas artes visuais e plásticas quanto na música, no teatro e na literatura. O período barroco, que se estendeu aproximadamente do final do século XVI até o início do século XVIII, foi caracterizado por uma série de aspectos culturais e artísticos,

---

<sup>99</sup> “Pois não resta dúvida de que aquele que chegou a uma autoapreciação como essa e a expressa diante de outros – uma apreciação que o príncipe Hamlet fez de si mesmo e de todos os outros – está doente, quer ele agora diga a verdade, quer seja mais ou menos injusto consigo mesmo” (Freud, 1917/2018, p. 103-104).

<sup>100</sup> Trabalho original publicado em 1601.

<sup>101</sup> “Assim, barroco, que tem origem na designação que em português se dava às pérolas de forma irregular, foi durante muito tempo usado no sentido pejorativo de ‘anormal’, ‘bizarro’, ‘exagerado’, ‘de mau gosto’, ‘grotesco’; o termo ainda hoje é assim definido nos dicionários e evoca para muita gente, pelo menos, uma parte destas conotações. E, todavia, a música escrita entre 1600 e 1750 não é, no seu conjunto, mais anormal, fantástica ou grotesca do que a de qualquer outro período” (Grout & Palisca, 2001, p. 308)

incluindo a ênfase na emoção, na espiritualidade e na dualidade da vida, que frequentemente se manifestavam na representação da melancolia.

Nesse sentido, inicia-se uma difusão de ideias sobre a culpa e o luto, representações que revelavam nossa vulnerabilidade. Portanto, esse movimento surgiu como uma contraposição ao *cógito cartesiano – penso, logo sou –*, onde o corpo perde a consistência. Essa antinomia fez com que o barroco fosse visto como uma dimensão de gozo (pela psicanálise), e as obras sacras assumissem um caráter de disseminação para a conversão dos sujeitos. Assim, nas palavras de Lacan (1985, p. 154-155),

de tudo que se desenrolou dos efeitos do cristianismo, principalmente na arte – é nisto que encontro o barroquismo com o qual aceito ser vestido – tudo é exibição de corpo evocando gozo – creiam no testemunho de alguém que retorna de uma orgia de igrejas na Itália. [...] Em parte alguma como no cristianismo, a obra de arte como tal se verifica de maneira mais patente como aquilo que ela é desde sempre e por toda parte: obscenidade.

Logo, o período barroco, com sua complexa interação entre luz e sombra, riqueza ornamental e profundidade emocional, ofereceu um terreno fértil para a exploração da melancolia. Caracterizado por uma tensão entre o efêmero e o eterno, o barroco reflete a ambivalência da condição humana – onde o esplendor do mundo material contrasta com a percepção da transitoriedade da vida. Nesse contexto, a melancolia emergiu como uma expressão poderosa da dualidade barroca: revelando um estado de introspecção e tristeza *versus* a busca incessante por transcendência e compreensão, que questiona o sentido da existência. As obras barrocas, com suas tonalidades sombrias e temas de morte e mortalidade, capturam a essência da melancolia ao refletirem sobre a fragilidade da vida e a busca por significado em meio ao caos e à opulência. Assim, a melancolia não apenas permeia a arte barroca, mas também fornece uma lente através da qual podemos compreender a profunda inquietação e a complexidade emocional desse período histórico e suas consequências na posteridade.

Dando sequência, essas resultantes mostram como a expressão da melancolia no barroco estabelece uma base para compreender a evolução e a transformação desse sentimento no período romântico, no qual a introspecção e a busca por um sentido mais profundo da existência adquirem novas dimensões. Enquanto o barroco lidava com a dualidade da vida e da morte, o romantismo amplifica essa reflexão ao valorizar a subjetividade, a natureza e a experiência emocional intensa, moldando uma nova visão da melancolia que ecoaria nas obras e nas ideias do século XIX.

Conforme Löwy & Sayre (1995), este movimento teve como uma das características marcantes o abatimento melancólico que, como consequência, trouxe um novo olhar a respeito das vivências acerca das finitudes – uma procura pelo impossível, daquilo está perdido. E nesta melancolia, imbuída de atributos irônicos e pessimistas, podemos encontrar o ponto central “[...] de um estado de alma que resulta da recusa permanente da realidade banal e prosaica do mundo moderno” (p. 230); universo de modernidade este que já estava estabelecendo novos modos de subjetivação (as psicoses maníaco-depressivas, por exemplo) em detrimento do antigo termo, a melancolia, cujo o estatuto já se encontrava em derrocada, agonizando, no decorrer do século XIX. No campo da literatura, confluyente com as propriedades céticas e sarcásticas deste período, Charles Baudelaire resgata o antigo termo *spleen*<sup>102</sup> para compor uma série de poemas que configurou o sentimento de escassez e melancolia extrema:

Os olhos diziam: – Sou o último e mais solitário dos humanos, privado de amor e amizade, e nisso muito inferior ao mais imperfeito dos animais. Fui criado, entretanto, também eu, para admirar e sentir a Beleza imortal! Ah, Deusa! Tenha piedade de minha tristeza e do meu delírio (Baudelaire, 2016, p. 16).

De maneira semelhante, a música do período romântico refletiu intensamente a relação entre a morte e a melancolia. Compositores como Gustav Mahler, conforme mencionado por Griffiths (2011), exemplificam essa tendência ao abordar a finitude humana como um tema central em suas obras. Fixado na ideia da morte, Mahler utilizou a música como um meio de expressar a dor e a angústia provocadas pela inevitabilidade do fim. Em muitas de suas composições, a melancolia se entrelaça com a reflexão sobre o findar, criando uma poética musical que não apenas elucida a verdade interior, mas também revela a luta existencial diante da mortalidade. Assim, o romantismo musical explorou a melancolia não apenas como um estado emocional, mas como uma forma de lidar artisticamente com a tragédia da condição humana.

Em uma perspectiva filosófica, podemos citar Friedrich Nietzsche, que abordou a melancolia como uma parte intrínseca da existência humana. Segundo ele, a vida é permeada pelo sofrimento, e a condição melancólica pode ser vista como uma oportunidade para uma profunda percepção da realidade: “o dia está findando, agora a noite cai sobre todas as coisas,

---

<sup>102</sup> Termo em inglês que se refere ao baço, órgão este que, de acordo com os poetas decadentistas do século XIX, é responsável pela melancolia. De acordo com Villa (2011), esta palavra tem uma complexa tradução, “mas quem codificou o significado dessa palavra usada largamente durante o período romântico e por todos os imitadores de Baudelaire foi [...] Lord Byron [...]. Temos que lembrar qual era o código implícito: diz-se que o poeta é um gênio; que, por sê-lo, deve suportar o estar cercado de imbecis; que, cercado por eles, refugia-se na extravagância de seus hábitos inexplicáveis socialmente; e que esse refúgio desenvolve como consequência uma espécie de melancolia pensante, o *spleen* (p. 18).

até sobre as melhores; ouvi agora, e vede, ó homens superiores, que diabo, – seja homem ou mulher, – é este espírito da melancolia do crepúsculo” (Nietzsche, 2014, p. 399). Dentro do escopo da filosofia, especialmente na obra de Nietzsche, a melancolia é compreendida como uma tentativa de elaborar e lidar com a natureza trágica da existência, e não como uma condição patológica, como estabelecido pela modernidade. Assim, configura-se como uma ode à musa soturna: “pois, embora pareça retomar a posição de servo de um culto da melancolia, Nietzsche não deixa de se desviar de seus sinais” (Métayer, 2019, p. 16-17).

Logo, a afirmação de que os estudos mais profundos sobre a melancolia não se limitam apenas à psicanálise ou à psiquiatria é válida, já que o estado melancólico é uma experiência humana rica e multifacetada, sendo abordada de formas diversas, com suas consequentes complexidades, em vários campos do saber ao longo do tempo, sobretudo na dimensão artística; embora haja uma destituição deste lugar na contemporaneidade.

### **4.3 - Melancolia e clínica**

Como dissemos anteriormente, a transição entre as abordagens da melancolia e suas diferentes análises evidencia uma mudança significativa ao longo dos séculos. A afirmação de que os estudos sobre a melancolia transcendem as fronteiras da psicanálise e psiquiatria ressalta a riqueza e a complexidade dessa experiência humana, abordada de maneira multifacetada em diversos campos, especialmente na dimensão artística. No entanto, com o advento do século XVIII e as transformações científicas que marcaram o período, a compreensão dos transtornos existenciais, como destacou Pessotti (1994), passou por uma significativa transformação paradigmática. Este novo enfoque médico se distanciou da abordagem filosófica anterior, que se concentrava nas faculdades da alma, para adotar uma perspectiva predominantemente científica. Essa mudança epistemológica não apenas excluiu os componentes passionais da loucura, mas também resultou na fragmentação do campo médico em múltiplas linhas de pesquisa, cada uma com suas questões metodológicas específicas:

a psicopatologia do século XVIII apresenta-se evidentemente desnordeada. Essa desorientação resulta do apego tenaz a uma visão organicista da etiologia, sem apoio numa sólida fundamentação experimental de fisiologia nervosa. Na falta desta base empírica, a nosografia passa a fundamentar-se em critérios muito variados de descrição e de categorização. Muitos deles são critérios pessoais, de determinadas autoridades médicas (p. 134).

Com o estabelecimento da psiquiatria, a melancolia deixou de ser abordada, gradualmente, por uma perspectiva subjetiva (com suas características paradigmáticas e existenciais) para uma dimensão concreta – através de um viés patológico. Logo, com o avanço na descrição acerca das doenças mentais, a partir da metade do século XX, em conjunto com as descobertas em relação às dinâmicas cerebrais, houve o surgimento do termo "depressão" e sua aplicabilidade na esfera médica. Em consonância com o exposto, Chauí-Berlinck (2008) argumenta que a substituição do termo "melancolia" por "depressão" no campo psiquiátrico representa uma ruptura com as concepções médicas hipocráticas e aristotélicas sobre temperamentos, humores e vapores. A psiquiatria, assim, adotou uma perspectiva patológica, centrada no desajuste e no erro, em confluência com a noção de pecado na doutrina católica. Portanto, como aponta Foucault (1975), essa mudança paradigmática possibilitou uma

anexação de todos estes fenômenos religiosos ou para-religiosos pela medicina [possessão, falta de esperança na salvação e outros] é, assim, apenas um episódio lateral em relação ao grande trabalho que definiu a doença mental; e sobretudo, ela não é resultante de um esforço essencial para o desenvolvimento da medicina; é a própria experiência religiosa que, para se apoiar, apelou, e de modo secundário, para a confirmação e a crítica médicas.

Em vista disso, de acordo com Santa Clara (2009), esse percurso levou à dissolução gradual da noção de melancolia no contexto da classificação diagnóstica dos transtornos do humor já conhecidos. Isto é, para a psiquiatria contemporânea, a melancolia é agora considerada essencialmente um subtipo da depressão, como evidenciado no Código Internacional de Doenças (CID-10) e em outros manuais de semiologia e psicopatologia, onde é categorizada como "Episódio Depressivo". Por outro lado – acerca das leituras de Edler (1995/2014) frente às ideias de Serge André –, indo por uma perspectiva da dinâmica capitalista, a palavra depressão, dentro do contexto psiquiátrico, teria surgido a partir do universo das bolsas de valores, “[...] que, como sabemos, é oscilante, alternando ciclos de euforia e depressão. Segundo esse autor, o termo depressão teria passado do campo da economia para a nomenclatura psiquiátrica, ganhando, a partir daí, o acesso à linguagem comum” (p. 21).

Dando continuidade à discussão alegórica, conforme Kehl (2015), embora o termo "melancolia" ainda seja apropriado para descrever as formas mais severas de sofrimento psíquico, ele foi gradualmente substituído por um significante com conotações mais leves e utilizadas de maneira indiferenciada, aplicadas tanto para designar uma economia em declínio quanto um simples buraco na estrada. Nesse contexto, Freud apropriou-se do termo em suas

obras, utilizando-o, ao lado de "depressão" ou "estados depressivos", para caracterizar a melancolia como a manifestação mais grave dessas condições psicopatológicas

Algo é fato, a melancolia – embora apresente todo um arcabouço dentro do universo das artes, da psiquiatria e psicanálise, por exemplo – encontra-se em um lugar de extrema nebulosidade, sem uma elucidação mais precisa. Classificá-la é um desafio – ora é designada fora do campo das psicoses maníaco-depressivas, às vezes dentro. De acordo com Kaufmann (1996), a trajetória da compreensão da melancolia é marcada por avanços e retrocessos tanto na sua definição quanto no reconhecimento das suas características específicas. Nisto, a história desta condição reflete a dualidade de perspectivas: na psiquiatria francesa, encontra suas raízes na tradição organo-psíquica, sob o nome de Georges Dumas. Por outro lado, na psiquiatria alemã, ela remonta a uma tradição mais abrangente, resultado do notável movimento em espiral do "pensamento sobre o pensamento", perspectiva esta corroborada pelos psiquiatras H. Emminghaus e H. Schüle, cujos trabalhos fundamentaram as noções freudianas de "hemorragia interna" e "empobrecimento do *eu*".

Ou seja, acerca destes fundamentos, Freud (1895/1975) estabeleceu uma analogia entre a melancolia e uma "anestesia psíquica", resultante da diminuição na produção ou do desvio da energia sexual somática, comparando-a a uma hemorragia interna que reduziria a libido disponível. Logo, depreende-se que, nesta fase inicial do pensamento freudiano (pré-psicanalítica), a melancolia já estava intrinsecamente ligada à perda libidinal. Portanto, de acordo com Perez (2010),

Freud refere-se ao 'buraco na esfera psíquica', uma 'hemorragia interna', que se instalaria e produziria um empobrecimento da excitação. Essa redução, quando intensa, produziria um retraimento no psiquismo, que por um efeito de sucção levaria os neurônios associados a abandonar sua excitação, produzindo dor (p. 21)<sup>103</sup>.

Ainda conforme Kaufmann (1996), a respeito da influência de escolas psiquiátricas germânicas diante o percurso analítico, “[...] o interesse de Freud pela melancolia, que ele classificou em 1924 (‘Neurose e psicose’) na categoria das "neuroses narcísicas", categoria distinta das neuroses e das psicoses, deriva necessariamente do contexto alemão dos grandes tratados de psiquiatria [...]” (p. 325). Embora o pai da psicanálise trouxesse uma perspectiva teórica através das reminiscências da escola teutônica, este prosseguiu por um caminho com

---

<sup>103</sup> Em contrapartida, de acordo com Perez (2010), podemos identificar a mania quando surge um excedente de excitação e comunicação com os neurônios associados; sendo que as oscilações entre os períodos de mania e melancolia daria em detrimento ao consumo excessivo de excitação pelo viés maníaco que, como consequência, traria um empobrecimento que transmutaria no estado melancólico.

pouca inclinação para enquadrar o estado melancólico dentro de categorias psiquiátricas; decidindo por revitalizar a definição tradicional da melancolia: não como uma doença, mas sim como um possível porvir da subjetividade (Roudinesco e Plon, 1998). Sob esta ótica, desafiando o protótipo racionalista prevalente na época, que estabelecia uma fronteira nítida entre o correto e o errado, normal e patológico, doente e saudável, Freud rompe com essa distinção e pôde demonstrar que, apesar das diferenças eventualmente existentes, ainda é possível compreender e abordar um estado através das correspondências (Edler, 2014).

Em conformidade com o exposto por Kaufmann (1996), desde 1895, nos manuscritos E e G das *Cartas a Fliess*, Freud já destacava a excitação sexual psíquica<sup>104</sup> como uma característica do estado melancólico. Segundo ele, essa excitação interferia no indivíduo, criando uma espécie de fenda no psiquismo, pela qual a libido escaparia continuamente. Conseqüentemente, nesse prelúdio de uma explicação metapsicológica – em que Freud diferenciava a melancolia da neurastenia ao localizar o escoamento da energia sexual no domínio somático –, ele abriu caminho para apresentar a melancolia como uma construção psíquica singular, cujas origens metapsicológicas ainda precisavam ser elucidadas.

Aqui, pois, há uma semelhança com a neurastenia. Nesta, acontece um empobrecimento muito semelhante, porque é como se, digamos, a excitação escapasse através de um buraco. Mas, nesse caso, o que escapa pelo buraco é s. S. [excitação sexual somática]; na melancolia, o buraco é na esfera psíquica. Contudo, o empobrecimento neurastênico pode estender-se à esfera psíquica. E, realmente, as manifestações são tão parecidas, que alguns casos só com dificuldade podem ser diferenciados (Freud, 1895/1977, p. 282-283).

Entretanto, foi somente em 1917 que Freud apresentou um notável escrito sobre o assunto, sob o nome de *Luto e Melancolia*, utilizando esse último termo como uma manifestação patológica do primeiro. Enquanto no processo de luto o indivíduo gradativamente consegue se desvincular do objeto perdido, na melancolia, diferentemente, ele carrega consigo a culpa pela morte, negando-a e passando a acreditar que está tomado pelo falecido ou pela doença que provocou o óbito, *grosso modo*. Resumidamente, o *eu* conecta-se de maneira tão intensa ao objeto que foi perdido, resultando em uma imersão profunda no desespero, onde a sensação de um vazio insuperável torna-se dominante (Roudinesco e Plon, 1998).

Diante do percurso exposto, pôde-se notar que o discurso científico trouxe uma nova perspectiva acerca do sofrimento humano, sobretudo em relação às tristezas de ordem intensa,

---

<sup>104</sup> “A melancolia se desenvolve[ria] como intensificação da neurastenia, através da masturbação” (Freud, 1895/1977, p. 275).

sendo pelas nomenclaturas da melancolia ou depressão. Ademais, tirou-se a responsabilidade dos sofredores e depositou-se as causas em uma perspectiva do corpo biológico ou pela privação de um objeto qualquer. Freud, ao contrário, trouxe um olhar para além destas perspectivas, nos proferindo acerca da impossibilidade de felicidade plena e, também, que o objeto sempre fora perdido. Neste sentido, este,

apesar de abordar a tristeza a partir da elaboração da perda por meio do luto e da melancolia, insiste em que ambos os processos se caracterizam pelo trabalho psíquico e não por sua diminuição. Não há para ele nenhuma baixa em seguida a uma perda, mas, ao contrário, ocorre um aumento da exigência de trabalho de nossa usina, o psiquismo” (Vieira, 2001, p. 195).

Em outras palavras, a psicanálise nos convida a ir além de uma visão simplista do luto como mera reação à perda de algo ou alguém. O luto, na perspectiva psicanalítica, é um processo psíquico complexo e profundo que exige elaboração. Perdas são inevitáveis na vida, mas, em muitos casos, a tristeza profunda que as acompanha não deve ser vista como uma resposta automática e natural. Conforme Vieira (2001, p. 195), “perdas, as temos a toda hora, mas a tristeza deve ser compreendida, segundo Lacan, não como uma reação natural à perda e sim como um pecado”. Ou seja, pensemos na tristeza como algo "pecaminoso", no sentido de que ela pode indicar um apego excessivo a algo que se perdeu, uma dificuldade em aceitar a realidade da perda e seguir em frente. O termo "pecado", nesse contexto, remete a uma falha na capacidade do sujeito de lidar com a falta de forma a possibilitar a continuação do processo de desejo e de atribuição de significados no mundo. A elaboração do luto, portanto, implicaria em um trabalho psíquico de reconhecer e aceitar uma perda, desapegar-se do objeto perdido e reorganizar a vida psíquica em torno dessa nova realidade.

#### **4.4 - A sombra do objeto perdido: Uma investigação psicanalítica sobre a dinâmica entre luto e melancolia**

A psicanálise, ao desvendar as nuances do luto, revela que a "sombra do objeto perdido" não se limita à tristeza natural. Essa sombra, persistente e complexa, pode se transformar em melancolia – um estado patológico que aprisiona o sujeito em um ciclo de autodepreciação e sofrimento. A elaboração do luto, portanto, exige um mergulho nas profundezas do psiquismo, confrontando não apenas a perda em si, mas também as identificações narcísicas e os conflitos inconscientes que a permeiam.

Logo, desde os seus primeiros escritos pré-psicanalíticos até a "inauguração" da psicanálise, propriamente dita, com a publicação de *A Interpretação dos Sonhos*, em 1900, Sigmund Freud esteve sempre empenhado em compreender as facetas tanto patológicas quanto normais da psicologia humana, explorando os domínios dos planos tópicos, dinâmicos e econômicos<sup>105</sup>. No entanto, foi apenas durante o ano de 1915 que este, de maneira mais densa, empreendeu uma série de textos metapsicológicos<sup>106</sup>, em forma de ensaios, começando com a abordagem a respeito da pulsão<sup>107</sup> e culminando na investigação sobre o luto e a melancolia. Logo, de acordo com Perez (2012), a metapsicologia foi um termo empregado por Freud para descrever uma forma de abstração teórica que visava explicar o funcionamento da mente humana com base nos achados da psicanálise. Embora o termo 'metapsicologia' tenha sido inicialmente introduzido por Freud em sua correspondência privada com Fliess, em 1896, sua significância teórica consolidou-se em 1898, quando o autor o associou a uma abordagem explicativa que se distanciava do reducionismo biológico. Assim, a metapsicologia emergiu como um arcabouço teórico-conceitual que buscava fundamentar a prática clínica psicanalítica, conferindo-lhe maior rigor e consistência epistemológica.

Nestes percursos, acerca dos estados melancólicos, Freud já buscava elucidar essa condição nos anos de 1895. Em seus escritos "*Rascunho G*" endereçados a Fliess. Ele abordava o tema por uma perspectiva neurológica/corporal, embora sem chegar a uma conclusão definitiva, conforme o editor desta publicação<sup>108</sup>. Mesmo que estivesse nesse estágio inicial de elaboração, Freud (1895/1975) conseguiu estabelecer relações intrigantes, indo além de uma perspectiva puramente corporal<sup>109</sup>, entre o estado melancólico e o enlutamento, isto é, "o afeto correspondente à melancolia é o luto – ou seja, o desejo de recuperar algo que foi perdido. Assim, na melancolia, deve tratar-se de uma perda – uma perda na área da vida instintual<sup>110</sup>" (p. 276). Ainda em seu percurso pré-psicanalítico, dois anos após o esboço mencionado

---

<sup>105</sup> Na psicanálise freudiana, os planos tópico (estrutura da mente), dinâmico (conflito entre pulsões e defesas) e econômico (distribuição da energia psíquica) oferecem uma visão abrangente do funcionamento mental, fundamental para a compreensão clínica e teórica.

<sup>106</sup> Artigos sobre Metapsicologia (1915).

<sup>107</sup> Embora não integre a compilação de *Artigos de Metapsicologia*, de 1915, o texto *Sobre o narcisismo: uma introdução, de 1914*, destaca-se como um prelúdio para essa produção, e de acordo com Marcos (2016), "marca uma ruptura maior na elaboração metapsicológica e é efetivamente um momento histórico no qual a teoria da libido, centrada na objetividade, desloca-se para a referência ao eu" (p. 6).

<sup>108</sup> James Strachey.

<sup>109</sup> "Podemos imaginar que, se o ps. G. [grupo sexual psíquico] se defronta com uma grande perda da quantidade de sua excitação, pode acontecer uma *retração para dentro* (por assim dizer) *na esfera psíquica*, que produz um efeito de sucção sobre as quantidades de excitação contíguas. Os neurônios associados são obrigados a desfazer-se de sua excitação, *o que produz sofrimento* (Freud, 1895/1975, p. 281).

<sup>110</sup> Substitua-se por pulsional.

anteriormente, Freud explorou uma dimensão psicológica em seu trabalho intitulado “*Rascunho N*”, obtendo um resultado notável. Nesse texto, ele conseguiu condensar, em um único parágrafo, atributos relacionados ao luto e uma nova ideia que, futuramente, o levaria a desenvolver o conceito do Complexo de Édipo:

Os impulsos hostis contra os pais (desejo de que eles morram) também são um elemento integrante das neuroses. Vêm à luz, conscientemente, como ideias obsessivas. [...] Estes são reprimidos em ocasiões nas quais está ativa a compaixão pelos pais – em ocasiões de doença ou morte deles. Nessas ocasiões, constitui manifestação do luto uma pessoa acusar-se da morte deles (o que se conhece como melancolia) ou punir-se numa forma histérica (por intermédio da ideia de retribuição) com os mesmos estados de doença que eles tiveram (Freud, 1897/1977, p. 344-345).

Alguns anos se passaram até que o pai da psicanálise retomasse o tema em questão, elaborando, em 1917, um texto esclarecedor sobre os conceitos de luto e melancolia. Embora esse assunto tivesse sido quase totalmente omitido nesse intervalo, existiram algumas exceções, como em um escrito sobre o suicídio, na primeira década do século XX, no qual Freud (1910/1970) discorreu sobre as dificuldades de lidar com essa questão: “os processos afetivos na melancolia, entretanto, e as vicissitudes experimentadas pela libido nessa condição nos são totalmente desconhecidos. Nem chegamos a uma compreensão psicanalítica do afeto crônico do luto” (p. 218).

Assim sendo, o que possibilitou a Freud retomar o assunto sobre a melancolia e o luto foi, em linhas gerais, a elaboração, em 1914, do texto *À Guisa de Introdução ao Narcisismo*<sup>111</sup>, no qual explorou as concepções de narcisismo e de *ideal do eu*. Neste escrito, Freud estabeleceu uma conexão entre parafrenias e um “observador crítico”, o que, por sua vez, permitiu identificar uma relação semelhante entre esse agente crítico e a melancolia em um artigo posterior – *Luto e Melancolia* (1917). Esse censor, chamado de *ideal do eu*, advém como um contraponto à mais arcaica identificação narcísica.

Destarte, de acordo com Roudinesco e Plon (1998), a emergência de um novo ideal é viabilizada pela renúncia a onipotência infantil e ao delírio de grandeza, traços característicos do narcisismo na infância – ou seja, o *eu ideal*. Neste sentido, em referência a este último termo, pode-se dizer que ele se refere a um narcisismo primário situado entre o autoerotismo e o amor objetual; onde o infante é tomado como objeto de amor pelos pais, possibilitando uma imagem

---

<sup>111</sup> Indo um pouco além, segundo Kehl (2011), a expressão acerca de uma psicose nomeada por Kraepelin em 1883 – a psicose maníaco-depressiva – trouxe para Freud a possibilidade de transmutá-la à psicanálise.

unificada de si mesmo e, conseqüentemente, o estabelecimento do *eu*. *Grosso modo*, o *eu ideal* é a dimensão que serve como reservatório da libido parental e dos princípios de perfeição destes para com os filhos:

A criança deve ter melhor sorte que seus pais, não deve ser submetida aos mesmos imperativos que eles tiveram de acatar ao longo da vida. Doença, morte, renúncia à fruição, restrições à própria vontade não devem valer para a criança; as leis da natureza, assim como as da sociedade, devem se deter diante dela, e ela deve realmente tornar-se de novo o centro e a essência da criação do mundo. *His Majesty the Baby*, tal como nós mesmos nos imaginamos um dia. A criança deve satisfazer os sonhos e os desejos nunca realizados dos pais, tornar-se um grande homem e herói no lugar do pai, ou desposar um príncipe, a título de indenização tardia da mãe (Freud, 1914/2004, p. 110).

Essa dinâmica complexa entre o narcisismo infantil, o *ideal do eu* e a influência das figuras parentais, como discutido anteriormente, lança luz sobre os mecanismos subjacentes ao luto e à melancolia, temas centrais do ensaio freudiano *Luto e Melancolia*. A perda de um objeto de amor, seja ele uma pessoa, um ideal ou uma abstração, pode desencadear um processo de luto no qual o sujeito se confronta com a necessidade de renunciar ao investimento libidinal no objeto perdido. No entanto, quando essa renúncia se torna problemática, o luto pode se transformar em melancolia, um estado patológico marcado por profunda tristeza, autodepreciação e inibição. Assim, a compreensão da dinâmica narcísica e da formação do *ideal do eu*, como discutida anteriormente, se mostra fundamental para a análise da melancolia e do luto em sua complexidade. A superação das demandas narcísicas e a capacidade de estabelecer relações objetivas saudáveis surgem como elementos cruciais para a elaboração do luto e a prevenção da melancolia.

Logo, este escrito – que parte de uma série de textos metapsicológicos – busca elucidar o universo da melancolia ao lançar mão da natureza do luto e estabelecer uma relação entre o normal e o patológico. Desde então, Freud manteve uma postura cautelosa em relação à condição melancólica, dado seu caráter variável e a ausência de uma unidade conceitual clara, o que a coloca mais próxima de distúrbios somáticos do que de uma ordem psíquica estrita. Nesse contexto, Perez (2010) propõe um aprofundamento teórico ao vincular a melancolia com os estudos sobre a formação do *eu*, em particular com o narcisismo, destacando essa interseção como um avanço crucial na psicanálise. Segundo o autor, a fronteira entre o somático e o psíquico, bem como o paralelo com o luto, centraliza a perda como um aspecto essencial da constituição humana, sugerindo que o estudo das depressões melancólicas nos leva à compreensão da estruturação do *eu*: “a fronteira entre o somático e o psíquico, o paralelo com

o afeto do luto, trazendo a questão central da perda na constituição do humano, faz com que o estudo das depressões [melancólicas] nos coloque no caminho do entendimento da constituição do eu” (p. 18).

Embora a analogia, a princípio, entre os dois estados, luto e melancolia, aproxima-se bastante, apresentando uma série de características idênticas, a autodepreciação por parte da segunda condição supramencionada existe como uma das exceções. De acordo com Freud (1917/2018, p. 100), “o luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, a liberdade, um ideal, etc”. Isto é, na perspectiva psicanalítica, o luto é um conceito fundamental que envolve bem mais do que apenas a experiência da perda e o processo de lidar com esta. Ele também desempenha um papel importante na compreensão dos processos de simbolização que sustentam a cultura e a formação da psique humana. Já a melancolia, ainda de acordo com Freud (1917/2018), “[...] se caracteriza psiquicamente por um desânimo profundamente doloroso, por uma suspensão do interesse pelo mundo externo, pela perda da capacidade de amar, pela inibição da capacidade para realização e pelo rebaixamento da autoestima” (p. 100). Ou seja, o estado melancólico se manifesta através de uma tristeza intensa e paralisante ocasionando efeitos devastadores na experiência subjetiva.

Embora luto e melancolia compartilhem características semelhantes, este primeiro é considerado um estado normal, apesar de poder apresentar, em alguns casos, sintomas que se assemelham aos da melancolia – como a perda de interesse pelas atividades cotidianas e um profundo abatimento. Em casos de luto intenso, podem surgir até mesmo comportamentos graves que se desviam do esperado. No entanto, diferentemente da melancolia, o enlutado geralmente consegue superar a perda após um período de tempo, sem necessariamente precisar de tratamento analítico (Freud, 1917/2018).

E neste intervalo temporal, o trabalho do luto, incidindo por dimensões opostas, revelou ao enlutado – que um objeto qualquer, uma vez amado, que não esteja mais presente no mundo ou impossibilitado por alguma circunstância – a necessidade de que toda a energia psíquica seja retirada das conexões com esse objeto; em contrapartida, esse abandono da libido defronta-se com uma notável resistência, ou seja, normalmente é observado que as pessoas não abandonam facilmente uma posição libidinal para com algo que já morreu, por exemplo, nem mesmo quando uma alternativa de mudança já está sendo apresentada como possibilidade.

Logo, inicia-se uma debandada da realidade com muito sofrimento, mas a partir de um certo momento, ao longo de um tempo, de maneira muito lenta, a normalidade começa a

ressurgir, destituindo os desvios ocasionados pelo contexto da perda, ainda que o objeto continue no mundo psíquico. Embora haja um afastamento do mundo real e, em certos casos, nos lembre uma psicose alucinatória, “o curioso é que esse desprazer doloroso nos parece natural. Mas de fato, o Eu se torna novamente livre e desimpedido, depois de concluído o trabalho do luto” (Freud, 1917/2018, p. 101). Conseqüentemente, ao final deste processo, há o entendimento de uma não patologia, isto é, de que o decurso do enlutado é totalmente natural e elucidado pelo aporte psicanalítico, ou seja, “no luto, achamos a inibição e a falta de interesse inteiramente esclarecidas pelo trabalho do luto que absorve o Eu” (Freud, 1917/2018, p. 102). A respeito disto, de acordo com Kehl (2011),

o trabalho psíquico empreendido pelo enlutado, embora empobreça o ego e torne o sujeito inapetente para quaisquer outros investimentos libidinais, pode ser considerado um trabalho da ordem da saúde psíquica. É um trabalho de paulatino desligamento da libido em relação ao objeto de prazer e satisfação narcísica que o ego perdeu, por morte ou abandono (p. 18).

Por sua vez, a melancolia apresenta um impasse. Embora seja, assim como o luto, uma resposta à perda de um objeto amado – morto, extraviado ou um esvaecimento de uma abstração idealizada –, o que se perdeu não é conscientemente dimensionado, embora o doente tenha, conscientemente, a noção de quem perdeu:

[...] o doente sabe qual é a perda que ocasionou a melancolia, na medida em que ele, na verdade, sabe *quem*, mas não sabe *o que* perdeu nele. Isso nos levaria, de alguma forma, a ligar a melancolia com uma perda de objeto que foi subtraída da consciência, diferentemente do luto, no qual não há nada inconsciente no que se refere à perda (Freud, 1917/2018, p. 102).

Fato, há uma perda desconhecida na melancolia. Sendo assim, este enigma nos coloca em uma posição obscura – a dificuldade de compreender o que subjuga o melancólico. Além das autorrecriminações e autoinsultos – condutas que não se encontram no luto –, nesta morbidade encontra-se “um extraordinário rebaixamento na autoestima do Eu, [e] um grandioso empobrecimento do Eu. No luto, o mundo se tornou pobre e vazio; na melancolia, foi o próprio Eu” (Freud, 1917/2018, p. 102). Logo, os melancólicos demonstram uma ausência de inibição e exibem, em contrapartida, uma sensação de gratificação ao revelarem aspectos pessoais que os desfavorecem ao vulgo, envolvendo-se em um processo de autodepreciação. Destituídos de autovalorização e profundamente convencidos das conotações negativas associadas a si mesmos, manifestam, frequentemente, um sentimento de culpa que se estende até mesmo por um abatimento para com seus familiares: ou seja, eles possuem, em seu seio, um ser abjeto (pela ótica do melancólico). Além disso, nutrem a expectativa de uma punição

que se harmonize com a autocrítica severa que infligem a si mesmos. A presença de uma expectativa delirante de punição é um elemento inerente a esse quadro clínico (Edler, 2014).

De maneira preliminar, segundo Freud (1917/2018), estas recriminações melancólicas prefigurariam um ato acerca da verdade mais íntima, ou seja, estes captam uma autenticidade que, geralmente, não é encontrada em sujeitos não melancólicos:

Quando, em uma autocrítica exacerbada, ele se descreve como um homem mesquinho, egoísta, insincero e dependente, que sempre só se esforçou para esconder as fraquezas de seu ser, talvez ele tenha se aproximado bastante, a nosso ver, do autoconhecimento, e só nos perguntamos por que é preciso primeiro que alguém fique doente para se ter acesso a uma verdade como essa (p. 103).

A princípio, poderíamos relacionar todas estas características – autorrecriminação e inutilidade, por exemplo – para com um sentimento de culpa, mas não: o melancólico não possui vergonha perante os outros, portanto, há, na verdade, uma “[...] premente comunicabilidade, que encontra certo apaziguamento” (Freud, 1917/2018, p. 104) quando este profere, aos próximos, a sua condição psíquica de maneira desrespeitosa para consigo. Além disso, em síntese, ainda de acordo com Freud (1917/2018), no ato de escuta do discurso autoacusatório perceberemos que, de fato, o enunciado dito pelos saturninos não tem muita relação para com eles próprios, mas, sim, uma vinculação acerca de outras pessoas que estes melancólicos amaram em algum momento de suas vidas – com sutis transformações no que se refere a este discurso:

Assim, temos na mão a chave do quadro clínico, no qual reconhecemos as autorrecriminações como recriminações contra um objeto de amor, a partir do qual se voltaram para o próprio Eu. [...] A conduta dos doentes também fica agora muito mais inteligível. Suas *queixas são acusações* (p. 106).

Logo, quando o discurso de uma pessoa em condição melancólica é proferido sobre si, conclui-se que, na verdade, é uma fala acerca de um outro. Segundo Kehl (2011), a lamúria que acompanha o melancólico deve ser compreendida como uma forma de culpa direcionada para com alguém, isto é, uma entidade que o paciente não consegue discernir. Portanto – de maneira sintética, acerca do exposto –, houve a escolha de um objeto, no qual a libido se fixou em uma determinada pessoa ou abstração. Entretanto, por algum motivo (insulto ou decepção), ocorreu um abalo nessa relação. Diferentemente do luto, que é definido como a vivência da perda de um vínculo significativo entre alguém e um objeto e se configura como um acontecimento normal no âmbito psíquico, a libido liberada dessa associação objetal não se direcionou a um novo objeto, mas, sim, retornou ao Eu. Ou seja,

lá, no entanto, ela [a libido] não encontrou uma utilidade qualquer, mas serviu para estabelecer uma *identificação* do Eu com o objeto abandonado. A sombra do objeto caiu sobre o Eu, que agora pôde ser julgado por uma instância especial, como um objeto, como o objeto abandonado. Desse modo, a perda do objeto se transformou em uma perda do Eu, e o conflito entre o Eu e a pessoa amada, em uma cisão entre a crítica do Eu e o Eu modificado pela identificação (Freud, 1917/2018, p. 107).

A respeito deste estabelecimento identificatório, Mezan (2013) nos traz uma alegoria acerca da deglutição, ou seja, o protótipo da identificação é a incorporação. Neste sentido, a ingestão/destruição dos alimentos (que consiste na fase oral) seria um dos motivos da anorexia na melancolia. “Tudo se passa como se o paciente, tendo ‘engolido’ um grande bolo sexonutritivo se sentisse saciado e se recuse a comer” (p. 186-187); isto é, a sombra do objeto é canibalizada e esta exerce uma antropofagia do Eu. Já em relação ao âmbito psíquico do julgar, segundo Edler (2014), podemos dizer que esta “instância especial” seria um protótipo para um posterior conceito, o *supereu*.

Diante disso, no decorrer do artigo publicado anteriormente em 1914, *Introdução ao Narcisismo* (que possibilitou a confecção dos escritos *Luto e Melancolia*, de 1917)<sup>112</sup>, Freud tinha conferido ao conceito de *ideal do eu* a responsabilidade de desempenhar papéis cruciais, agindo como a voz da consciência moral e também como um agente de censura interna. Neste sentido, o conceito de *ideal do eu* fora um ponto crucial no desenvolvimento do pensamento freudiano, abrangendo desde as revisões iniciais da primeira tópica até a definição posterior no que se refere ao conceito de *supereu*.

Já em relação ao conceito que dá nome ao artigo supracitado, de acordo com o próprio Freud (1914/2004), o narcisismo – embora este termo remetesse, em sua origem<sup>113</sup>, ao comportamento de indivíduos que observavam o próprio corpo como um objeto sexual – “[...] não seria uma perversão, mas o complemento libidinal do egoísmo próprio da pulsão de autoconservação, egoísmo que, em certa medida, corretamente pressupomos estar presente em todos os seres vivos” (p. 97). Ou seja, a libido narcísica abarcaria uma dimensão para além do campo das perversões e das psicoses esquizofrênicas e paranoicas, isto é, ela seria um componente para o desdobramento da vida sexual humana acerca de um espectro dentro da

<sup>112</sup> Embora Freud incluísse o termo maníaco-depressivo – cunhado por Kraepelin, em 1883 –, as suas deduções acerca deste tema (*Luto e melancolia*) só puderam ganhar forma a partir do desenvolvimento das ideias apresentadas em *Introdução ao Narcisismo* e *As Pulsões e Seus Destinos*, ambos de 1914, e também contando com o apoio conceitual estabelecido em *O Recalque* e *O Inconsciente*, ambos de 1915 (Kehl, 2011).

<sup>113</sup> Palavra cunhada por P. Näcke, em 1899 (Freud, 1914/2004).

normalidade, sendo uma canalização da libido para o próprio corpo, possibilitando um contraponto: ampara e desordena as imagens.

Nesse sentido, para além destas possibilidades, perversas, psicóticas e normais, conforme Garcia-Roza (2008), a respeito do texto *Luto e Melancolia*, de 1917, são abordadas, neste, as concepções de narcisismo e as escolhas objetais de tipo narcísico, estabelecendo uma relação entre o processo de luto e a afecção melancólica pela via do narcisismo secundário, sob a ótica da identificação. Logo, “o narcisismo, sendo uma forma de investimento libidinal do próprio eu, e sendo o eu constituído numa relação ao outro, implica uma identificação ao outro [...]” (p. 73). Consequentemente, para que todo este processo ocorra, para um porvir melancólico, a escolha objetal por parte do sujeito deve ser de cerne narcísico, isto é, “[...] de maneira que o investimento de objeto, caso se defronte com dificuldades, possa regredir para o narcisismo” (Freud, 1917/2018, p. 107); ou seja, a identificação narcísica com o objeto passa a ser o substituto do investimento amoroso, resultando na possibilidade de manter a ligação afetiva sem a necessidade de abandonar tal identificação, apesar das desavenças com a vinculação objetal. Com base nisso, a melancolia pode ser compreendida como um processo narcísico em que a ligação libidinal com o objeto é rompida; contudo, a libido não é direcionada a um novo objeto, mas retorna ao *eu* do indivíduo. Apesar disso, Freud (1917/2018) reconheceu a necessidade de investigações adicionais, uma vez que a hipótese de que a predisposição ao adoecimento melancólico está, em parte, associada ao predomínio da escolha objetal narcísica, que ainda carece de confirmação empírica.

Logo, a seleção do objeto revela uma fragilidade subjacente que a torna suscetível e, portanto, carregada de incerteza – quando moldada pelo paradigma narcísico. Esse investimento delicado, quando confrontado com os desafios da existência, pode retroceder facilmente para a fase inicial do narcisismo, de onde se originou. Retorno este que podemos denominá-lo de narcisismo secundário pelo fato de que – conforme a análise de Freud (2014/2004) acerca de sujeitos psicóticos com os seus delírios de grandeza e o rompimento com o mundo que circunscrevem estes – a libido, anteriormente direcionada à exterioridade, foi redirecionada para o *eu*, resultando no plano econômico do narcisismo originário. Neste sentido, tanto o delírio, bem como o corte com o mundo exterior não seriam novas condutas, mas, sim, uma amplificação de um estado que já existia anteriormente. A respeito disto, de acordo com Kaufmann (1996, p. 349),

[...] nada aparece nas distorções patológicas que não repita um estado psíquico anterior geralmente necessário ao desenvolvimento do indivíduo, Freud postulou a partir de então, a exemplo do delírio de grandeza, um estado original do eu em

que este, inteiramente investido pela libido, estava entregue à onipotência absoluta. Esse estado de onipotência do eu passou então a definir o que chamamos de narcisismo primário, ao passo que o narcisismo secundário designa esse mesmo estado novamente instaurado pelo retorno ao eu dos investimentos de objeto.

Portanto, essa conduta pode ser concebida como um narcisismo secundário, sobreposto a um narcisismo primário. Logo, a identificação narcísica com o objeto emerge, então, como um substituto para o vínculo erótico. Em outras palavras, o indivíduo ama a si mesmo através do outro, mesmo que essa percepção lhe escape. Em vista disto, Lacan (1995) indica que o sujeito teria um deslumbramento acerca de uma dada imagem, uma articulação que seria, por fim, uma cena que ele próprio detém imaginariamente. Logo, concluímos que esse padrão resulta em uma dependência intensa em relação a esse outro sujeito. A substituição do amor direcionado ao objeto pela identificação emerge como um fator crucial em diversas formas de distúrbios narcísicos, constituindo uma das condições fundamentais para o desenvolvimento de um quadro melancólico.

De acordo com as ideias de Freud, Delouya (2001) argumenta que os laços emocionais para com os objetos não conseguem perdurar nos sujeitos melancólicos. Isso resulta em uma retenção no estágio narcísico, uma vez que a transição para a fase de conexões com objetos fracassa. O processo de luto e separação, que são essenciais para essa transição, não foi plenamente realizado. Conseqüentemente, a manutenção do objeto dentro do *eu* se desintegra, assim como a assimilação e processamento da ambivalência emocional original, prejudicando a formação de representações concretas. Nesse contexto, o sentimento de ódio prevalece e é internalizado no *eu*, transformando-se em uma arma implacável no embate deste (*eu*) com uma instância *superegóica*.

Conforme Edler (2014), ao explorarmos o fenômeno da melancolia, somos levados a uma compreensão mais profunda desse conceito, à medida que observamos a fragmentação do *eu* e a emergência deste *supereu* implacável. O *supereu*, nesse contexto, não só assume o papel de observar e avaliar a si mesmo, desempenhando o papel da consciência moral, mas também se destaca por conduzir uma crítica incisiva e rigorosa em relação ao próprio *eu*. Exemplificando, acerca de um paciente melancólico, “a incidência desse aspecto fica imediatamente nítida. Em seu discurso aparece um julgamento por vezes feroz contra si mesmo, contra o que sente e contra a vida, o que caracteriza a atuação opressora da instância *superegóica*” (p. 26). Em síntese, podemos afirmar que o indivíduo melancólico existe como

alguém que habita um pós-julgamento definitivo, no qual claramente foi sentenciado, e vivência a si mesmo como uma entidade puramente descartável (Miller, 2000)<sup>114</sup>.

Em síntese, o processo melancólico é forjado tanto pelas características do luto, quanto a dimensão regressiva em relação à escolha objetal de identificação narcísica. Por esta razão, as causas subjacentes à melancolia frequentemente extrapolam a mera ocorrência da perda por morte, englobando uma ampla gama de situações, como decepções, hostilidades e momentos de desprezo. Nessas circunstâncias, pode ocorrer uma interação conflitante de sentimentos amorosos e hostis, ou uma ambivalência preexistente pode ser intensificada. Nessa ambiguidade, o amor pelo objeto não pode ser renunciado, embora o objeto em si tenha sido perdido. Como consequência, um destino se formou: o amor se transformou em identificação narcísica, permitindo que a ira e o ódio fossem direcionados a um objeto substituto, subjugando-o. Isso gera uma forma de contentamento sádico (Freud, 1917/2018). De acordo com Lacan (2008)<sup>115</sup>, o processo de luto se aplica a um objeto internalizado, ou seja, a um objeto que não necessariamente desperta sentimentos de grande afeição, por razões diversas:

Freud diz também que o trabalho de luto se aplica a um objeto incorporado, a um objeto ao qual, por uma razão ou por outra, não se quer tanto bem. Esse ser amado com o qual tanto nos importamos em nosso luto, não lhe prestamos unicamente louvores, nem que seja por essa sacanagem que ele nos fez ao nos abandonar. Então, se incorporamos [um objeto] por sermos tão malvados com nós mesmos, é talvez por termos, [...], muitas recriminações a fazer.

Diante deste cenário mais elucidado, tem-se uma interpretação mais apurada da conduta autorrecriminatória, em forma de culpa melancólica do sujeito, perante os seus familiares, pela razão destes possuírem um indivíduo tão repugnante (pela lógica da melancolia) entre os seus membros. Isto é, “[...] pelo desvio da autopunição – vingar-se dos objetos originários e torturar seus entes queridos por intermédio de sua condição de doentes, depois de terem se entregado à doença, para não ter de lhes mostrar diretamente a sua hostilidade” (Freud, 1917/2018, p. 110). Isto é, o afeto carregado de amor investido pelo indivíduo melancólico, em seu alvo, teve um desdobramento em duas direções: a primeira, uma fração retrocedeu até a fase da identificação; enquanto o segundo destino, influenciada pelo embate ambivalente, foi deslocada de volta para uma etapa mais próxima do sadismo, intrinsecamente ligada a esse conflito.

Por esta razão, o dilema entre amor e ódio desempenha um papel central nesse cenário. Ou seja, quando o objeto desejado se torna uma fonte de frustração, a libido percorre em direção

---

<sup>114</sup> *Erótica do tempo.*

<sup>115</sup> Seminário 7.

ao *eu*, tendo como consequência uma introspecção no sujeito, possibilitando, ainda, uma dificuldade de relacionar-se com o mundo. Diante disso, esse processo representa um retorno ao narcisismo primário, em certa medida. Mas há um outro movimento: para além de uma regressão narcísica, existe um retrocesso à fase sádica. Por isso Freud interpreta o suicídio do melancólico como um ato que simboliza o retorno do ódio e do desejo de matar o outro direcionados para o *eu*; logo, este se autodestrói ao se tornar seu próprio objeto (Perez, 2010).

Somente por meio desta perversão, o sadismo, encontra-se uma resolução para nós, pois o enigma da propensão ao suicídio confere à melancolia seu caráter tão intrigante e perigoso. A respeito disto, a possibilidade do ato suicida emerge somente quando, por meio da reintegração do vínculo com o objeto, ele se capacita a enxergar a si próprio como um objeto. Esse processo habilita o *eu* a direcionar internamente a hostilidade que normalmente seria direcionada a um objeto, refletindo a reação intrínseca do *eu* em relação aos elementos externos do mundo para si. Conforme Edler (2014), acerca da lógica melancólica, todos os eventos ocorrem em um sistema de referência narcísica, onde o *eu* está no centro, sendo ao mesmo tempo vítima e autor do seu próprio sofrimento intensificado:

[...] tão remoto na organização do psiquismo, desnuda-se no discurso melancólico. O sujeito se tortura com auto-acusações, apresenta-se como responsável pela infelicidade que o rodeia e verbaliza, muitas vezes, que está sobrando e que seu desaparecimento poderia resolver uma série de problemas no ambiente próximo. Não raro insinua a possibilidade de matar-se (p. 69).

Logo, o lugar de conexão entre a melancolia e os estados narcísicos se dá na identificação com o objeto perdido, por parte do melancólico. Acerca desta escolha, Freud, em seu texto acerca do narcisismo, diferencia dois tipos de caminho a ser seguido: o analítico ou o narcísico. Neste primeiro, o protótipo de objeto sexual da criança forma-se a partir de entes que participaram de sua criação; o segundo, por sua vez, o modelo sexual do infante realiza-se doravante quando este escolhe a si mesmo como objeto de desejo. Por esta razão, acerca da seleção narcísica objetual, “o objeto em questão é uma imagem ou um ideal, o que permitiu a Lacan, por exemplo, afirmar a estrita equivalência do objeto e do ideal do eu, isto é, o objeto amado, pela captura que opera do sujeito, é estritamente equivalente ao ideal do eu” (Garcia-Roza, 2008, p. 74). Neste sentido, ao contrário de uma maneira natural, a libido que fora direcionada para com um objeto perdido não será direcionada a outros objetos, mas, sim, reinvestida no próprio *eu*, ou seja, uma identificação à coisa abandonada; isto é, não se perdeu o objeto, houve uma perda de si, um revés do eu.

Acerca do supracitado, cabe destacar as etapas as quais Freud elencou sobre uma possibilidade melancólica. Ou seja, conforme Garcia-Roza (2008), primeiramente, ocorreu a seleção de um objeto de afeto, ou seja, a fixação da libido em uma pessoa específica. Em seguida, esse vínculo foi abalado pelo desprezo da pessoa amada. Em vez de redirecionar a libido para outro objeto, a libido foi recolhida de volta para o eu. Dessa forma, uma vez que a libido tenha retornado ao eu, ela ocupou-se para estabelecer uma identificação (narcísica) do *eu* como o objeto abandonado. Consequentemente, a perda do objeto se transformou em uma perda do *eu*. Finalmente, o conflito entre o *eu* e a pessoa amada evoluiu para uma divisão entre o *eu* crítico e o *eu* modificado pela identificação.

Além de todas as características referentes à melancolia – sendo elas as autorrecriminações, autodepreciação e ímpetos suicidas –, a insônia e o empobrecimento do *eu* fazem parte deste estado mórbido. Características como estas que perpassam pela diluição do ímpeto pela vida, seja pelo interesse pelas coisas do mundo ou pela conduta de uma apatia severa, são contrapostas pelo seu avesso: segundo Freud (1917/2018), o aspecto mais marcante da melancolia, que demanda maior compreensão, reside na sua propensão a variar para o estado oposto, isto é, a mania. Diante deste estado maníaco, suas características não possuem “[...] um conteúdo diferente da melancolia, que ambas as afecções lutam contra o mesmo ‘complexo’, ao qual o Eu provavelmente sucumbe na melancolia, enquanto na mania ele o dominou e o colocou de lado” (p. 113).

Antes mesmo das considerações de Freud, as relações entre mania e melancolia foram abordadas de maneira exaustiva entre os compêndios médicos. Além das relações feitas pela definição de psicose maníaco-depressiva (sob o nome de Kraepelin), outro médico, anterior a este, Thomas Willis<sup>116</sup>, fizera, segundo Foucault (1978), uma observação acerca do estado de oscilação – mania-melancolia –, cuja alternância seria da ordem de uma essência oculta. Isto é, após abordar a melancolia, torna-se necessário tratar da mania, dada a estreita afinidade entre essas duas condições, que frequentemente se alternam e se substituem mutuamente.

Do mesmo modo que a melancolia, a mania perpassa de maneira inconsciente para o *eu*. E no seu estado característico, os modos de extrema alegria, entusiasmo e apoteose são consequências de um longo estado de dispêndio psíquico que fora reservado por um determinado período e que, por algum motivo, fica livre para as possibilidades de descarregamento. Neste sentido, dentro do espectro melancólico – embora haja melancolias simples onde o sujeito é tomado por estados cíclicos, sem, contudo, ultrapassar para uma fase

---

<sup>116</sup> Século XVII.

apoteótica – há o conhecimento de indivíduos, segundo Freud (1921/1976), cujo humor geral varia periodicamente, transitando entre períodos de profunda tristeza e uma sensação intensa de bem-estar elevado, com estados intermediários entre eles. Essas flutuações podem variar consideravelmente em amplitude, desde aquelas que mal são perceptíveis até as extremas, que assumem as formas de melancolia e mania, causando perturbações significativas e dolorosas na vida do sujeito. De acordo com Miller (2000), embora haja um movimento de aniquilamento em ambas dimensões, sendo que na melancolia o sujeito vivencia a própria existência como um completo resíduo, o indivíduo maníaco, se percebe como algo dotado de brilho e potência. Isto é, o primeiro é um lixo absoluto; o segundo, um prodígio cósmico que se apresenta de forma excêntrica.

Ainda de acordo com Freud (1917/2018), acerca deste processo econômico referente à fase maníaca, o *eu* tendo ultrapassado a perda de um objeto, toda a quantidade de contrainvestimento – em decorrência do sofrimento que o estado melancólico de outrora havia cooptado ao *eu* – fica disponível para condutas de extrema ação e movimento. Sendo assim, “o maníaco também nos demonstra, de maneira inequívoca, sua libertação do objeto que o fez sofrer, quando, como um faminto, sai em busca de novos investimentos de objeto” (p. 114). Em vista disto, Kehl (2011) afirma que a quantidade de energia que se encontra acessível, combinada com o bálsamo temporário de se desvincular da identificação com o objeto de ódio, são fatores que contribuem para a intensificação da autoconfiança, do modo de agir hiperativo, bem como a euforia em demasia que o melancólico experimenta durante os períodos de mania.

#### **4.5 – O fracasso entre a mediocridade e a potência: as metamorfoses do maníaco**

A relação entre a fase maníaca descrita por Freud e a dinâmica psíquica de Ivan Ilitch, em um momento de sua vida, revela um interessante paralelo. Assim como o maníaco busca novos investimentos de objeto para se libertar do sofrimento anterior, Ivan Ilitch, ao longo de sua vida, demonstrou um impulso constante por movimento e conquista. Embora sua trajetória tenha sido marcada por uma existência mediana e conformista aos olhos de muitos, ele se dedicou com energia e determinação à busca por ascensão social e sucesso profissional. Esse dinamismo, que pode ser comparado ao comportamento de extrema ação descrito na fase maníaca, reflete a tentativa de superar suas frustrações e a identificação com os limites impostos pela vida, em uma busca incessante por novos objetivos e validações.

Nesse contexto, Ivan havia conquistado um cargo público como juiz de instrução, onde era reconhecido por seus colegas pela ética e eficácia em suas decisões judiciais. Contudo – apesar de sua aparente vitalidade profissional – sua existência era marcada por uma busca incessante por reconhecimento social, característica da sociedade de funcionários públicos à qual pertencia. Essa busca, por vezes, se sobrepunha a outros aspectos de sua vida, como evidenciado no episódio em que, mesmo enfrentando dificuldades financeiras, empreendeu uma viagem em busca de uma melhoria salarial. Essa atitude ilustra a primazia dos objetivos externos em detrimento de outras necessidades, configurando um modo de ir e vir que poderia ser interpretado, metaforicamente, como uma espécie de "mortificação em vida", em que os "verdadeiros referenciais existenciais" são suplantados pela busca incessante por reconhecimento e status social.

Não apenas no âmbito profissional, mas também na esfera pessoal, Ivan Ilitch demonstrava a capacidade de contornar, em vez de confrontar diretamente, as adversidades que surgiam, mesmo diante dos conflitos familiares. É importante ressaltar que sua estratégia não era de enfrentamento, mas de uma evasão habilidosa das dificuldades. Neste jogo, conseguira um bom apartamento mobiliado – apesar dos móveis usados e esteticamente cafona – e isto trazia-lhe uma felicidade no coração; mas nada satisfazia-lhe plenamente. Logo, embora cogitemos que todos os desejos atomizados de Ivan Ilitch foram parcialmente realizados, estes possuíam uma composição etérea e evanescente – isso levava-o a um embate. Conflito este, pensamos, que o conduziu à queda, à ruína. A partir do tombo, aparentemente corriqueiro, Ivan Ilitch teve um declínio corpóreo e existencial. Da potência para trabalhar e participar de festas e jogos por horas a fio, bem como da eficácia com que se protegia da mulher e da família, tudo isso se transformou em dependência, falta de vigor, cansaço e ausência de apetite, culminando em um final mortífero.

Extremos brutais que fazem parte de um confronto entre o movimento frenético à quase inércia, da euforia à tristeza severa, da mania à melancolia – nossa hipótese. Com isso, acreditamos que Ivan Ilitch fora perpassado por questões depressivas graves, apesar de Nabokov taxá-lo como um doente acometido pelo câncer, contraído/desenvolvido em decorrência de um tombo – algo praticamente improvável, pensamos. Uma queda, que em primeiro momento, é vista com ironia e sarro: “ainda bem que faço ginástica”; na verdade é uma alegoria que representa a passagem para o outro extremo de sua vida, a derrição diante a melancolia. Embora Nabokov, em outro momento, havia cristalizá-lo como um cadáver ambulante, até mesmo o próprio Tolstói detendo essa crítica aos sujeitos atomizados, pensamos

que isso não passaria de uma conduta moral. Quem de nós não seria um defunto neste sentido? Todos almejamos, em certa medida, conquistas sociais em detrimento de outros amparos, ditos, existenciais. O que é o certo?

Diante destas quedas e do declínio corpóreo e mental, Ivan Ilitch detinha uma certeza: os seus únicos momentos felizes em vida, na verdade, foram os que fizeram parte do seu período infantil – embora destituídos a partir de então. Mas algumas questões fazem-se necessárias: isto também não foi uma ilusão? Realmente existiu esse júbilo? Até mesmo a potência experimentada em boa parte da sua existência não seria uma fuga ou um modo protetivo para com as suas perdas não processadas simbolicamente? Destarte, perante a nossa hipótese, sabemos que dentro dessa possibilidade melancólica, há um retorno ilusório para um passado idealizado, acolhedor e revestido de significados reconfortantes. Indo por esta perspectiva, Ivan Ilitch criara um mundo que, provavelmente, nunca existiu.

#### **4.6 – O sentimento oceânico como defesa**

A rememoração da infância por Ivan Ilitch, carregada de uma nostalgia melancólica, parece construir um refúgio idealizado, sugerindo que seus momentos de verdadeira felicidade ocorreram apenas neste período distante, agora inacessível. No entanto, essa percepção de um passado perfeito, livre das dores e limitações da vida adulta, levanta questionamentos sobre a veracidade dessa memória, uma vez que ela pode não passar de uma criação ilusória para proteger-se das perdas não elaboradas simbolicamente. É o caso da visão poética de Peter Handke (1986), que usaremos como um diálogo a respeito de deste recanto idílico:

Quando a criança era criança, ela andava balançando os braços, queria que o riacho fosse um rio, e que o rio fosse uma torrente, e que essa poça fosse o mar. Quando a criança era criança, ela não sabia que ela era criança, tudo lhe parecia ter alma, e todas as almas eram uma só. Quando a criança era criança, ela não tinha opinião sobre nada, não tinha costume algum [...]. Quando a criança era criança, era o tempo das seguintes perguntas: Por que eu sou eu e por que não (sou) você? Por que estou aqui e por que não (estou) aí? Quando começou o tempo e onde termina o espaço? A vida sob o sol não é meramente um sonho? Aquilo que eu vejo e ouço e cheiro não é meramente a aparência de um mundo diante do mundo?" [...] Como pode ser que eu sou eu, antes de me tornar eu, não era eu, e que em algum momento eu, que sou eu, não mais este eu que eu sou serei? [...] Quando a criança era criança, amoras enchiam-lhe a mão como só as amoras fazem e continua sendo assim hoje em dia, as nozes lhe deixava a língua áspera e ainda é assim, em cada montanha ela [a criança] ansiava pela montanha mais alta e em cada cidade, ansiava por uma cidade ainda maior, e continua sendo assim, alcançava uma cereja na copa de uma árvore e sentia orgulho como ainda hoje [...] A imagem que nós geramos será a imagem que acompanhará minha morte.

Eu terei vivido nela. Só o espanto sobre nós dois, o espanto sobre o homem e a mulher me tornou humano. Eu... sei... agora, o que... nenhum... anjo... sabe...”<sup>117</sup> (Handke, 1986).

Observamos que a infância, embora repleta de encantamento e descoberta, já carrega em si as marcas da separação e do limite, na qual a unidade aparente é permeada por dúvidas e pela impossibilidade de abarcar o todo. Assim, tanto Ivan Ilitch quanto Handke revelam que o retorno ao passado infantil, com seu sentimento de plenitude e liberdade, talvez nunca tenha sido mais do que uma construção ilusória que encobre a inevitável fragmentação da vida.

Nesta reflexão, acerca da citação supramencionada, “quando a criança era criança, ela não sabia que ela era criança [...]”, manifesta-se a estranheza de um retorno ao infinito – quando ele, o infante, fora algo no passado, ou seja, uma própria criança –, um ritornelo que traz à tona o não saber e o ilimitado que perpassam as recordações infantis. Sendo assim, as lembranças da infância, conforme os estudos pré-psicanalíticos de Freud (1986/1977), transformam-se, são vivas e dotadas de metamorfose, ou seja, “[...] por um processo de estratificação: o material presente em forma de traços de memória estaria sujeito, de tempos em tempos, a um *rearranjo* segundo novas circunstâncias – a uma *retranscrição*” (p. 317), resultando o nosso mundo psíquico.

Neste sentido, podemos cogitar que as lembranças da infância não são totalmente fidedignas, isto é, elas são revisadas ao longo da vida adulta por uma multiplicidade de forças psíquicas, logo, essas reminiscências podem ser, na verdade, lembranças encobridoras (Freud, 1901/1976). Em suma, os momentos traumáticos de um passado remoto são incididos por forças que os ocultam, estabelecendo no consciente somente memórias que antecederam ou procederam a estes infortúnios. Em outras palavras, a perda de algo ou de alguém, por exemplo, é tomada pela lógica da negação, que por sua vez cria subterfúgios para lidar com este inaceitável, sendo através de recordações contíguas aos traumas, bem como o floreio dessas memórias adjacentes. Diante disso, as lembranças encobridoras são maneiras de “enfrentar” os momentos traumáticos – fissuras que delineiam e destituem os sentimentos de unidade acerca da vida – estabelecendo a continuidade daquilo que foi perdido ou até mesmo daquilo que nunca existiu, assim como o sentimento oceânico que, conforme Freud (1930/2020) reconstitui o desamparo infantil e restabelece um narcisismo ilimitado. Portanto, assim como as

---

<sup>117</sup> Referente ao filme: Wenders, W. (Diretor). (1987). *Asas do desejo* [ Der Himmel über Berlin ] [Filme] (J. Sato, Trad.). Road Movies Filmproduktion; Argos Films.

lembranças encobridoras, o sentimento oceânico, ambos, são processos defensivos contra o desamparo e o fim.

Em *O Mal-Estar na Civilização* (1930), Sigmund Freud discute sobre uma provocação feita pelo amigo e escritor Romain Rolland, através de uma carta em resposta a um livro lançado anteriormente, *O Futuro de uma Ilusão* (1927). Nesta correspondência, apesar de concordar em praticamente tudo, há uma exceção: a queixa do artista frente a origem da religiosidade – fonte esta que deteria um sentimento de eternidade, algo sem fronteiras, de uma união com o cosmos, de alguma coisa que incidiria sobre os humanos – faltante na obra em questão. Freud, por sua vez, tendo dificuldades de compreender o referido sentimento, o oceânico, relaciona-o com um “eu primitivo”, isto é, um estágio de completude onde a criança experiencia a ausência de limites entre mundo externo e interno, isto é, uma dimensão onde o infante se vê unido à mãe e com o todo extrínseco. Mas, em um segundo momento, no processo de desmame, a criança é incidida por uma frustração<sup>118</sup>, isto é, “[...] fato de um instinto<sup>119</sup> não poder ser satisfeito” (Freud, 1927/1975, p. 21), e como consequência, uma separação gradativa da relação mãe-bebê, trazendo um desgaste que, segundo Jacques Lacan (1995), possibilita a entrada da criança na linguagem (através do choro)<sup>120</sup>.

Esse sentimento, de acordo com Freud (1930/2020), configura uma experiência essencialmente subjetiva, distinta de um dogma ou artigo de fé, sem oferecer qualquer certeza de imortalidade pessoal. No entanto, serve como a fonte primordial da energia religiosa, que é absorvida e utilizada pelas diferentes instituições e sistemas religiosos. Para o pai da psicanálise, tal definição não foi perceptível a si, e ainda nos continua dizendo da dificuldade de lidar com o campo dos sentimentos, de maneira científica; embora, através de um artifício irônico, compara tal universo com um lenitivo extravagante – ‘não podemos pular para fora deste mundo’<sup>121</sup>, ou seja, entre os homens não haveria desconexão com o externo. Ainda, segundo Freud (1930/2020), este pensamento – de que a humanidade é dotada de um sentimento inato em relação ao todo externo – soa estranho em relação aos pressupostos

---

<sup>118</sup> A entrada do lactente na dimensão da frustração, gera uma sensação de ser e não ser o objeto de sua satisfação (Lacan, 1995).

<sup>119</sup> Pulsão.

<sup>120</sup> "Trata-se do choro na medida em que ela convoco a sua resposta, que faz apelo, se posso dizê-lo, sobre um fundo de resposta. O grito produz num estado de coisas onde não apenas a linguagem já está instituída para a criança, mas esta já está imersa num meio de linguagem, e é a título de par de alternância que ela compreende e articula seus primeiros balbucios" (p. 192).

<sup>121</sup> Escrito pelo dramaturgo Christian Dietrich Grabbe, na peça *Hannibal*.

psicanalíticos; embora tente responder tal embuste com as suas próprias hipóteses lançando mão à concepção do eu (ego).

Pensando neste conceito, Freud (1930/2020) nos afirma que em uma relação primitiva mãe-lactente, “a massa de sensações” que forjava um todo, vai desvanecendo-se. Nisto, o seio vai sendo retirado gradativamente, e só sendo acessado, nem sempre, através dos gritos. Como consequência, uma cisão: um fora é reconhecido – um *eu* e um objeto (que se encontra no exterior):

(...) originalmente o Eu contém tudo; mais tarde, ele separa de si um mundo exterior. Portanto, nosso atual sentimento de Eu é apenas um resto atrofiado de um sentimento que tudo abrangia e que correspondia a uma ligação mais íntima do Eu com o mundo ao seu redor (Freud, 1930/2020, p.310).

Assim sendo, o sentimento oceânico seria um compósito de resquílios de um *eu* primitivo – instância dotada de “um caráter ilimitado e de uma ligação com o todo” (Freud, 1930/2020, p. 310) – em um *eu* adulto. Sentimento este, presumimos, existente no personagem de Ivan Ilitch, do escritor russo Lev Tolstói. Nesta obra, conforme expomos, um narrador em terceira pessoa (onisciente) relata o caminhar de um juiz de instrução que vai direcionando-se para morte, através de uma doença. Nesta travessia, todos os seus ideais, sendo eles no âmbito da família, do trabalho e das relações de amizade, vão sendo dissipados:

O seu trabalho, o arranjo da sua vida, a sua família, e esses interesses da sociedade e do serviço, tudo isto podia ser outra coisa. Tentou defender tudo isto perante si. E de repente sentiu toda a fraqueza daquilo que defendia. E não havia o que defender (Tolstói, 2009, p.72).

Neste percorrer, Ivan Ilitch percebera que sempre tivera, *com exceção da infância*, uma vida mortificada, “e quanto mais avançava a existência, mais morto era tudo” (Tolstói, 2009, p. 66-67):

[...] fato estranho, todos estes momentos de uma vida agradável pareciam agora completamente diversos do que pareceram então. Tudo, exceto as primeiras recordações da infância. Lá, na infância, existia algo realmente agradável, e com que se poderia viver, se aquilo voltasse. Mas não existia mais o homem que tivera aquela experiência agradável: era como que a recordação sobra alguma outra coisa.

E apenas começa aquilo que resultara no seu eu atual, Ivan Ilitch, tudo o que parecia então ser alegria derretia-se aos seus olhos, transformando-se em algo desprezível e frequentemente asqueroso.

E quanto mais longe da infância, quanto mais perto do presente, tanto mais insignificantes e duvidosas eram as alegrias.

Afundado na dor física e moral, Ivan Ilitch voltava ao passado através suas recordações infantis, e de acordo com Freud (1930/2020), estas lembranças perpetuam e uma vez formadas, não são excluídas, ficam “eternizadas” e podem ser acessadas sob certas condições de regressão:

[...] nos últimos tempos dessa terrível solidão, Ivan Ilitch vivia apenas no passado, graças à imaginação. Apareciam-lhe, um após outro, os quadros do seu passado. Isto começava sempre pelo que estava mais próximo no tempo e ia dar sempre no mais distante, na infância, onde se detinha. Se Ivan Ilitch lembrava a ameixa seca cozida, que lhe ofereciam agora para comer, enrugada, da sua infância, o seu gosto peculiar e a abundância de saliva quando se chegava ao caroço, e a par dessa recordação de um sabor, surgia toda uma série de recordações daquela época: a ama-seca, o irmão, os brinquedos. “Não devo pensar nisso... é doloroso demais – dizia Ivan Ilitch a si mesmo e tornava a transportar-se para o presente (Tolstói, 2009, p. 69).

Pensamos que este retorno ao infantil, em Ivan Ilitch, possa ser uma estratégia psíquica, um modo de lidar com a sua finitude, resgatando um período onde haveria um sentimento de completude, uma sensação de eternidade, um “sentimento oceânico”, conjecturamos. Logo,

quanto mais voltava para trás, mais vida havia. Havia igualmente mais bondade na existência e mais vida propriamente, também. Ambas se fundiam. [...] Havia um ponto luminoso alhures, atrás, no começo da vida [...] (Tolstói, 2009, p.70).

Logo, de acordo com Freud (1930/2020), o sentimento oceânico pode ser entendido como uma tentativa de restaurar uma sensação de unidade primordial, sugerindo um mecanismo defensivo contra o desamparo infantil. Esse sentimento, que evoca um retorno ilusório ao estado de narcisismo primário, poderia ser associado a uma estratégia do *eu* para enfrentar o mal-estar e os perigos existenciais, incluindo a morte. Essa hipótese se alinha parcialmente ao estado maníaco descrito por Freud (1917), onde o indivíduo busca superar a perda por meio de uma exuberância e hiperatividade, tentando compensar a angústia e o vazio internos. Ambos, o sentimento oceânico e a mania, podem ser vistos como respostas compensatórias, restaurando uma sensação de completude frente à ameaça de desintegração psíquica.

Em contraste, a melancolia representa uma resposta diferente, marcada pela introjeção do objeto perdido e pela identificação profunda com ele. Enquanto a mania se caracteriza por uma negação ativa da perda, na melancolia o sujeito vivencia a perda como irreparável, sucumbindo à ausência e dirigindo ao próprio *eu* a agressividade originalmente destinada ao objeto perdido. Ambas as condições refletem tentativas distintas de lidar com o desamparo e a

finitude, mas partem de um ponto comum: a perda como elemento central na constituição da experiência humana.

#### **4.7 – Diagnóstico, Culpa e Ética: a Responsabilidade do Sujeito na Leitura Psicanalítica de "A Morte de Ivan Ilitch"**

Diante de todo o exposto acerca da obra em estudo, *A morte de Ivan Ilitch*, uma leitura diagnóstica em relação ao protagonista pôde ser abordada não pelo viés de uma certeza definitiva e imutável, mas, sim, como uma possibilidade interpretativa, com base na nossa escolha frente aos escritos de Jean Bellemin-Noël e Roland Barthes, principalmente. Ao “matarmos” o compositor, conforme Barthes (2012), abrimos espaço para inúmeras interpretações que não se aportam às intenções do compositor, mas em um trabalho em que exista o diálogo entre o texto e o leitor. Por sua vez, ao propor uma *psicanálise do texto*, Bellemin-Noël (1978/1983) indica que o inconsciente se manifesta na escrita através de lapsos, repetições e estruturas simbólicas que revelam mais do que a superfície do enredo.

Todavia, como Collot (1985) argumenta, a estrutura fantasística do texto inevitavelmente carrega traços do inconsciente do autor, mesmo que este não tenha controle total sobre o processo de escrita. Assim, concluímos que não há uma autonomia completa do texto, mas sim uma interação dialética entre o escritor e sua criação, na qual o inconsciente é deformado pelo próprio ato de compor. Além disso, a inserção do leitor nesse processo, ao incorporar suas fantasias, transformando e agregando novos significados ao texto. Logo, nossa perspectiva se vincula em um entre<sup>122</sup>.

No que diz respeito a essas concepções aplicadas ao personagem de Ivan Ilitch, sua trajetória pode ser interpretada como uma busca maníaca por controle e progresso – acabando por revelar um vazio existencial que culminou no porvir melancólico. No entanto, esse diagnóstico (mania-melancolia) é apenas uma possibilidade, entre tantas outras, uma leitura que emerge do próprio jogo simbólico do texto, sem pretensão de encerrá-lo em uma única verdade – ou seja, sem o intuito de atingir uma conclusão fixa. Para ilustrar uma posição radicalmente oposta a essa visão diagnóstica e, de forma mais ampla, a uma perspectiva

---

<sup>122</sup> Conforme afirma Dalgarrondo (2019), ao exemplo dos vários diagnósticos imputados a Van Gogh – desde a esquizofrenia ao quadro maníaco-depressivo, sob o julgo psicopatológico acerca de sua vida, bem como a de sua obra –, nada explicará de maneira fidedigna a respeito da existência e da poética do pintor: “sempre resta algo que transcende à psicopatologia e mesmo à ciência, permanecendo no domínio do mistério (p. 28).

psicopatológica sobre um personagem ou autor, podemos recorrer a Leite (2007). Conforme ela, “o autor não pode saber o que faz quando escreve, uma vez que ao escrever é capturado nos efeitos do inconsciente, ambos sendo uma produção da escrita. Deste modo, jamais poderíamos abordar um texto como expressão de uma neurose, por exemplo” (p. 7). Logo, a obra literária transcenderia as tentativas de reduzi-la a tais explicações diagnósticas.

Por outro lado, segundo Ogden & Ogden (2014), existem outros pesquisadores contemporâneos que ainda realizam análises que se baseiam na suposição de que personagens fictícios possuem uma dimensão psicológica comparável às pessoas do mundo real:

[estes] persistem em realizar análises baseadas na premissa de que personagens fictícios possuem uma dimensão psicológica análoga à de indivíduos reais. Logo, essas perspectivas implicam que tais personagens apresentam conflitos inconscientes passíveis de identificação e diagnóstico pelo leitor, e que existe uma correspondência entre os dilemas inconscientes do autor e de suas criações literárias (p. 31).

Diante destas diferenças, qualquer leitura ou análise crítica, tanto de um lado como de outro, não conseguirá abarcar a totalidade da complexidade que uma obra de arte possui, inclusive o personagem em revista, Ivan Ilitch. Conforme Eco (1962/1997), a literatura permanece "inesgotada" e aberta à interpretação porque é fundamentalmente indefinida, logo,

as várias interpretações, existencialistas, teológicas, clínicas, psicanalíticas dos símbolos kafkianos só em parte esgotam as possibilidades da obra: na realidade, a obra permanece inesgotada e aberta enquanto 'ambígua', pois a um mundo ordenado segundo leis universalmente reconhecidas substitui-se um mundo fundado sobre a ambiguidade, quer no sentido negativo de uma carência de centros de orientação, quer no sentido positivo de uma contínua revisibilidade dos valores e das certezas (p. 47).

Dessa forma, mesmo tendo sinalizado com Leite (2007) para a possibilidade de outra abordagem que busca articular psicanálise e literatura em uma relação de impossibilidade diagnóstica, optamos por uma perspectiva que privilegia a abertura interpretativa da obra. Realmente, a análise de Ivan Ilitch não se resume a um diagnóstico definitivo ou restrito, mas, sim, constitui uma infinidade de possibilidades. Ao invés de restringir a obra a uma interpretação única, reconhecemos que seus fundamentos literais se deparam com a multiplicidade de leituras, decorrente da existência dos leitores e de um imaginário que transcende o estritamente linguístico. Linguagem não é representação<sup>123</sup>, mas o comum é a

---

<sup>123</sup> A interpretação do texto literário, especialmente sob a ótica da crítica psicanalítica, revela que os significados emergem de forma indireta, deslocados ou latentes, resistindo à ideia de que a linguagem é um simples reflexo da realidade.

consideração de que ela seja. Portanto, acreditamos que essa abertura polissêmica se revela como uma força que circunda a obra, possibilitando que novas camadas de sentido sejam constantemente revisadas e rearticuladas, inclusive a nossa hipótese acerca da mania e melancolia no personagem em estudo.

Não obstante, essa flexibilidade interpretativa se assemelha à forma como os personagens dos casos clínicos escritos por Freud que – embora tenham existido em vida e fossem estruturados por um inconsciente – chegaram até nós, leitores contemporâneos, apenas como marcas de tinta em folhas de papel ou *pixels* em uma tela digital, nos oferecendo a possibilidade de inúmeras interpretações e perspectivas dentro das malhas psicanalíticas. Nesse sentido, de acordo com Vieira (2021, p. 778),

apesar de estarem referidos a alguém de carne e osso, esses casos foram sempre, essencialmente, textos. É o que a excepcionalidade de Schreber neste volume ratifica, um caso construído por Freud a partir da leitura do livro publicado pelo próprio paciente e não de encontros presenciais<sup>124</sup>. Ora, um texto presta-se a inúmeras leituras e a dos psicanalistas talvez não seja a melhor. Melhor perguntar, então: a quem interessaria, hoje, essas histórias?

Ainda conforme o supramencionado, seria pertinente interpretar esses textos como uma breve narrativa ficcional – uma novela (Vieira, 2021). Logo, pode-se considerar o uso do artifício clínico acerca da análise da obra *A Morte de Ivan Ilitch* como uma abordagem produtiva. Ao tratar o texto como uma espécie de narrativa clínica, onde a trajetória de Ivan Ilitch é vista por uma lente psicanalítica, abre-se espaço para a interpretação das angústias existenciais e conflitos inconscientes do personagem de maneira semelhante à análise de um paciente, sob uma ótica, digamos, transferencial. Nesse sentido, seguindo a ideia de Bellemin-Noël (1978/1983), na ausência do analisante, a associação se transformaria em mero ilusionismo; logo, o papel do crítico-leitor é essencial, pois é ele quem estabelece as conexões. Portanto, essa não é uma prática improcedente, visto que a neutralidade absoluta é inatingível em qualquer pesquisa científica. Ou seja, o crítico, inevitavelmente, associa o objeto de estudo com sua própria subjetividade. Partimos dessa premissa.

---

<sup>124</sup> De acordo com Freud (1912/2021, p. 540), “o exame psicanalítico da paranoia seria absolutamente impossível, se os doentes não possuíssem a peculiaridade, ainda que de forma distorcida, de revelar justamente aquilo que os outros neuróticos escondem como segredo. Como os paranoicos não podem ser obrigados a superar suas resistências internas e, de qualquer maneira, somente dizem o que querem dizer, é lícito que, justamente nesse tipo de afecção, o relato escrito ou a história clínica impressa entrem em cena como sucedâneos do contato pessoal com o paciente. Por esse motivo, não considero impróprio conectar interpretações analíticas à história clínica de um paranoico (*dementia paranoides*) que eu nunca tenha visto, mas que tenha, ele próprio, descrito sua história clínica e a levado a conhecimento público através de impressão”.

Assim sendo, essa abordagem não apenas enriquece a experiência da leitura literária, mas também expande as possibilidades diagnósticas – sem uma rigidez pré-estabelecida. Ela demonstra de que forma o artifício clínico pode ser uma ferramenta valiosa na compreensão aprofundada das dinâmicas psíquicas presentes nas obras literárias<sup>125</sup>.

Logo, usando desta perspectiva, podemos comparar, a princípio, o fluxo contínuo e intrincado de sentimentos eufóricos do personagem em revista às metamorfoses descritas por Canetti (2019) na obra ensaística – *Massa e Poder*. A intensidade do movimento maníaco, que se projeta em novas metas para escapar do vazio, reflete a tentativa linear de fuga das frustrações, semelhante à maneira pela qual Ivan Ilitch tenta evitar a confrontação com sua própria mortalidade, mantendo-se em constante negação até seu confronto final. Ou seja, essas metamorfoses,

[...] possuem o caráter linear, o roçar do caçador, mas possuem também a descontinuidade de suas metas cambiantes, quando, não tendo obtido o que queria, ele não desiste da caçada. Ostentam ainda o entusiasmo e a alegria deste último, uma disposição que, onde quer que ele se meta, permanece sempre intensa e direcionada (p. 434).

A história de Ivan Ilitch representa bem esta parábola, este sempre buscou “progressos” para a sua vida, caçava as “melhores” companhias e oportunidades, queria reconhecimento. Neste sentido, “Ivan Ilitch casou-se de acordo com os seus próprios cálculos: conseguindo tal esposa, fazia o que era do seu próprio agrado e, ao mesmo tempo, executava aquilo que as pessoas mais altamente colocadas consideravam correto” (Tolstói, 2009, p. 23). Mesmo que alguns tropeços e obstáculos surgissem nesta empreitada, Ivan Ilitch manteve-se obstinado, tanto em sua ascensão na carreira jurídica quanto em escolhas pragmáticas como o matrimônio, que atendiam às expectativas sociais e reforçavam seu ideal de progresso. Conseguiu isso até certo ponto. Portanto, “a mania é um paroxismo do apesamento” (Canetti, 2019, p. 435), ou seja, no processo maníaco, o indivíduo experimenta uma forma exacerbada de busca ou de controle, na qual tenta freneticamente apreender ou dominar experiências, sensações, metas ou objetos, muitas vezes sem considerar as consequências ou os limites reais.

Contudo, a aparente autonomia e condução caracterizada nestes investimentos de busca é desvelada em seu avesso: o maníaco é caçado e cassado. Logo, nesta transformação, isto é, diante do fracasso da perseguição enquanto concepção, a melancolia se estabelece, onde “os processos de degradação, que fazem dele [o melancólico] cada vez menos, expressam-se, de

---

<sup>125</sup> Embora, isso pode ir contra a própria natureza da literatura, que frequentemente lida com ambiguidades e contradições.

forma figurada, como sentimento de culpa. Originalmente, culpa significa estar-se em poder de outrem. Sentir-se culpado ou sentir-se como presa resulta fundamentalmente no mesmo” (Canetti, 2019, p. 435).

Assim sendo, o sentimento de culpa no personagem de Ivan Ilitch analisado pelo viés psicanalítico pode ser visto como uma manifestação dos conflitos internos e inconscientes deste. Afeto este que emerge à medida em que ele, o protagonista, enfrenta sua mortalidade e revisita suas escolhas de vida, sobretudo as que envolveram o recalque de desejos e a conformidade com as expectativas sociais. Ainda do ponto de vista freudiano, a culpa neste personagem pode ser interpretada, também, como resultado de uma tensão entre o *eu* e o *supereu*. Ademais, a instância superegógica – que incorpora as normas e valores internalizados pela sociedade – exerceu uma pressão sobre a figura central da obra de arte em revista à medida que este começa a perceber que viveu de forma superficial, priorizando o status e o sucesso social em detrimento de sua autenticidade e de seus sentimentos mais profundos:

E deitado quase todo o tempo com o rosto contra a parede, sofria solitário sempre os mesmos tormentos sem escape e pensava solitariamente o mesmo pensar insolúvel. O que é isto? Será, de verdade, a morte? E a voz interior respondia: sim, é verdade. Para quê estes sofrimentos? E a voz respondia: à toa, sem nenhuma finalidade (Tolstói, 2009, p. 68).

Indo ao encontro, a culpa de Ivan Ilitch tem uma relação direta à melancolia – um estado em que o sujeito internaliza a perda e a transforma em uma agressividade dirigida ao objeto perdido, mas que se manifesta, por sua vez, em forma de autoagressão. Logo, essa perda está relacionada ao seu modo de ser no mundo, às oportunidades perdidas de viver de forma menos maquinal, levando-o a sentir culpado por não ter existido de maneira mais plena e significativa.

Na melancolia encontramos o campo privilegiado para pensar a severidade superegógica através das ideias de culpa, ruína, inutilidade e pequenez e mesmo de perseguição, uma vez que o melancólico, não raro, como mencionamos, se coloca diante de uma expectativa delirante de punição. [...] Atribui[ndo] o ganho com a doença ao chamado fator moral: “um sentimento de culpa está encontrando satisfação na doença e se recusa a abandonar a punição do sofrimento (Edler, 2014, p. 53).

Por conseguinte, o sentimento de culpa no personagem de Ivan Ilitch, analisada pela lente da psicanálise, pode ser visto como uma manifestação dos conflitos inconscientes, onde emerge à medida que enfrenta sua mortalidade e revisita suas escolhas de vida, sobretudo as que envolveram a supressão de seus desejos, cogitamos, e a conformidade com as expectativas sociais. Logo, sente-se que traiu a si mesmo ao longo da vida, em favor daquilo que esperava obter da sociedade e de sua posição.

Nesse sentido, o sintoma, expressão censurada de um desejo, pode ser considerado como decorrente da covardia moral do sujeito. E o supereu, por sua vez, enquanto aquilo que faz o homem renunciar às pulsões que seriam censuradas pelo ideal do eu, é o que leva o sujeito a assumir uma posição covarde perante o desejo (Checchia, 2011, p. 70).

Como explicitado, os sintomas de ordem melancólica emergem como uma expressão suprimida do desejo, relacionada à covardia moral do sujeito. Esse temor, com caráter moralista, está intimamente ligada ao papel do *supereu*, que, influenciado pelo poder parental, impõe normas e valores que o indivíduo deve seguir. Logo, conforme Kehl (1996), a severidade desta instância superegóica não cria uma demanda ética para o sujeito; ao contrário, ela alimenta a covardia moral em relação aos conteúdos inconscientes. Essa dinâmica resulta em um masoquismo do *eu* que se submete à autoridade de um *supereu* que obtém prazer ao infligir sofrimento à dimensão do *eu* – tendo como o produto típico a dor pujante. Logo,

a tristeza, por exemplo, é qualificada de depressão, ao se lhe dar por suporte a alma, ou então a tensão psicológica do filósofo Pierre Janet. Mas esse não é um estado de espírito [*état d'âme*], é simplesmente uma falha [*faute*] moral, como se exprimiam Dante ou até Espinosa: um pecado, o que significa uma covardia moral, que só é situado, em última instância, a partir do pensamento, isto é, do dever de bem dizer, ou de se referenciar no inconsciente, na estrutura (Lacan, 2003, p. 524).

Sendo o herói da obra acometido ou não por uma perspectiva maníaco-melancólica, no fundo, isso não importa. Lacan (2003) nos traz à tona – independente da não diferenciação entre os significantes de tristeza, depressão e, por que não, melancolia – que estar nessa condição não seria algo sem importância, um mero “estado de espírito”, algo efêmero. De fato, Ivan Ilitch começa a perceber que sua dor, antes algo vago e impreciso, agora adquire um novo significado:

Nas ruas, tudo lhe pareceu triste. Estavam tristes os cocheiros, as casas, os transeuntes, as vendas. E essa dor, uma dor surda, abafada, que não cessava um segundo sequer, parecia receber, em consequência das palavras imprecisas do médico, um significado novo, mais sério. Ivan Ilitch prestava agora atenção a ela com um sentimento penoso diferente (Tolstói, 2009, p. 38-39).

Ou seja, essa condição seria compreendida mais do que uma falha moral ou um pecado, mas, sim, uma incapacidade de lidar de forma mais vivificada com uma própria condição singular (Lacan, 2003). Este introduz, então, a noção de que essa falha só pode ser compreendida a partir da fala, ou seja, a partir do “dever de bem dizer”. Isso se refere ao papel da linguagem, isto é: em vez de considerar a tristeza como algo que pode ser explicado por forças externas ou disfunções a nível mental, o autor supramencionado afirma que ela deve ser

situada na estrutura do inconsciente, onde o sujeito é responsável pelo que "diz" e como articula sua própria subjetividade. O "dever de bem dizer" implica que o sujeito tem a responsabilidade moral e ética de se posicionar de forma, digamos, mais consciente em relação ao seu próprio inconsciente.

Logo, o entendimento da tristeza e o desalento para o campo da ética e da estrutura psicanalítica se dá pelo afastamento de explicações psicologizantes e patológicas que tratam as melancolias/depressões apenas como uma falha biológica ou emocional. Em resumo, Lacan desloca a compreensão do sofrimento para o campo da subjetividade e da responsabilidade, onde o inconsciente não apenas reflete traumas ou desejos recalcados, mas também participa ativamente na constituição do modo como o sujeito se relaciona com seu próprio sofrimento.

Em vista disso, ao diagnosticar um personagem literário pelo viés psicanalítico, o crítico-leitor desempenha um papel essencial como "personificador" dessa entidade etérea. Logo, conforme Dunker (2014), "levando adiante a indeterminação entre gênero e espécie, entre predicação e narração, na classificação freudiana podemos perceber que o diagnóstico não é um simples ato de nomeação de um processo patológico, mas uma reconstrução de uma *forma de vida*" (p. 78). Ainda que essa forma vivificada – na nossa proposta – esteja vinculada a um personagem fictício, e não a um indivíduo real, o crítico-leitor se engaja em um ato criativo e interpretativo que confere ao personagem uma dimensão existencial, *um corpo*. O herói deixa de ser apenas uma construção narrativa para ganhar traços de uma subjetividade complexa, habitando um espaço intermediário entre ficção e realidade psíquica em transferência com aquele que lê.

Logo, a um primeiro momento, mesmo que a obra de arte tenha algo de similitude perante o criador, não podemos imputar ao artista acerca de uma inter-relação entre suas fantasias inconscientes e os seus personagens e, conseqüentemente, fazer disso uma justificativa diagnóstica. Isso se dá pelo fato que o inconsciente se manifesta por lapsos, equívocos e sintomas mediante uma relação transferencial com o analista. Ou seja, o estatuto ético do inconsciente reside precisamente em sua natureza descontínua, pontual e evanescente, características que impedem a constituição de um campo fixo ou definitivo. Em vez de estabelecer um fundamento estável, o inconsciente opera como perda, corte e interrupção. Assim, o campo por ele instaurado é marcado pela falta e pela ausência de totalidade, o que impõe ao sujeito a responsabilidade de responder por suas implicações nesse processo. A ética do inconsciente, portanto, está vinculada à posição do sujeito diante de sua própria divisão e da falta estrutural que o constitui. Conforme Lacan (1988, p. 35), "o que é ôntico, na função

do inconsciente, é a fenda por onde esse algo, cuja aventura em nosso campo parece tão curta, é por um instante trazida à luz – por um instante, pois o segundo tempo, que é de fechamento, dá a essa apreensão um caráter evanescente"

Portanto, não é o caso de uma produção artística. Nesse sentido, o criador poético pode usar dos lapsos, sintomas e fantasias em sua escrita, mas nunca saberemos de fato, em seu ato de escrita, se existiu uma espécie de “associação livre” acerca das suas manifestações inconscientes – ao contrário disso, nós leitores, cairíamos em uma psicanálise selvagem. Logo, cabe ao crítico-leitor usar do material poético – em conformidade com as suas próprias fantasias e sintomas – a possibilidade de traçar, de maneira ética, um diagnóstico sobre algo que existe em lugar nenhum, os personagens fictícios. Portanto, à luz da perspectiva de Eco (1990/1999) sobre o leitor, observamos que as inúmeras leituras podem gerar diagnósticos variados; no entanto, essas interpretações nunca esgotam todas as possibilidades. Embora o crítico-leitor tenha a liberdade de apostar, sempre haverá um limite imposto pelo texto, que rejeitará ousadias interpretativas. Isto é, acerca de uma obra, “seu código secreto está nesta sua vontade oculta, que se faz evidente quando traduzida em termos de estratégias textuais, de produzir esse leitor, livre para arriscar todas as interpretações que queira, mas obrigado a dar-se por vencido quando o texto não aprova suas ousadias mais libidinais” (p. 16). Diante do exposto, esta dissertação permanece aberta ao debate sobre as possibilidades infinitas que uma obra pode oferecer, revelando um mistério que ainda não se esgotou, *A morte de Ivan Ilitch*.

### Considerações finais

Para além da prática clínica, o universo psicanalítico se propõe a refletir e dialogar sobre a cultura humana em suas diversas manifestações artísticas, sociais e religiosas. Ao revelar que a ferida mais profunda da existência se condensa na sentença analítica – "o *eu* não é o senhor de si mesmo" –, a psicanálise nos pôde demonstrar um horizonte mais amplo para compreender as ambiguidades e contradições que atravessam a experiência humana. No campo da literatura, essa revelação se mostra especialmente fecunda, uma vez que as obras poéticas frequentemente funcionam como uma via de acesso ao psíquico, não necessariamente do artista, mas do próprio leitor, que se vê confrontado com seu próprio inconsciente por meio da obra. As narrativas literárias, ao tocar nas camadas profundas do ser, expõem aquilo que muitas vezes permanece oculto, revelando uma "verdade". Dessa forma, ao trazermos algo do campo literário à psicanálise, vislumbramos uma oportunidade de investigar não apenas a subjetividade de certos personagens – com todas as dificuldades e limites metodológicos –, mas também as transformações culturais e históricas que moldaram suas experiências, como fizemos em nossa análise da novela em pauta – como uma forma de construção.

Nesse processo de leitura e interpretação, um ponto crucial a ser destacado é que, como diz Eco (1977/1999) ao refletir sobre o estudo de obras literárias: "numa tese sobre Molière, seria coisa muito grave o autor não havê-lo lido em francês [...]" (p. 57). Esse raciocínio é aplicável ao nosso trabalho, que lida com a obra de Tolstói. A riqueza e a profundidade de *A Morte de Ivan Ilitch* não poderiam ser completamente apreendidas, acreditamos, sem o contato direto com o texto em sua língua original, pois somente assim conseguiríamos entender as nuances que a tradução não consegue capturar completamente. Em uma análise psicanalítica da obra, esse contato direto se torna ainda mais importante, pois as camadas simbólicas e inconscientes de Tolstói são entrelaçadas com a língua russa, com suas especificidades e sutilezas que formam a essência do *conflito psíquico* dos personagens.

A tradução, por mais fiel que seja, nunca poderia ser capaz de replicar totalmente a experiência original do texto, logo, "[...] sem dúvida, uma temeridade. Mas, o que seria da tradução se não fossem a ousadia, o atrevimento até, dos que se aventuram nesse caminho? Que isso não sirva de estímulo aos arrivistas, mas o escrúpulo, o cuidado com o texto, não dispensam uma boa dose de coragem" (Schnaiderman, 2009b, p. 78). Logo, ao ler a obra em revista, não tivemos acesso à sua obra em sua forma original, mas sim uma versão da novela. Cada termo e expressão na língua russa foi transposta para o português, resultando em uma

recriação do conteúdo. Esse processo inevitavelmente envolveu escolhas do tradutor, que precisou decidir qual palavra melhor transmitiria o sentido original. Assim, a presente dissertação utiliza a tradução de *A Morte de Ivan Ilitch* realizada por Boris Schnaiderman (2009b) por sua reconhecida fidelidade ao texto original e por sua ampla aceitação na comunidade acadêmica brasileira.

Logo, nesta dissertação, buscamos analisar *A Morte de Ivan Ilitch*, de Lev Tolstói, sob a ótica da psicanálise freudiana e teorias afins, enfocando o enfrentamento da morte pelo protagonista, com ênfase nas questões acerca de perda de ideais e nas relações mecanizadas que culminaram em um estado maníaco-melancólico, sem, no entanto, tratar esse diagnóstico de forma fixa ou definitiva. Contudo, antes de aprofundarmos esses aspectos psicanalíticos, realizamos no primeiro capítulo um compêndio analítico da composição artística em questão, onde articulamos o tema da morte em algumas dimensões – burocracia, indiferença e sobrevivência. A partir da perspectiva de autores de diversos campos de saber, oferecemos uma leitura crítica das relações humanas retratadas na obra, evidenciando o tratamento desumanizador e mecanizado que a morte e os laços sociais adquiriram no contexto de uma classe média burocrática do século XIX.

Iniciamos destacando o paradoxo presente no enredo: a morte de Ivan Ilitch, anunciada logo no início, representando não apenas o fim biológico de um indivíduo, mas também um sintoma de uma morte em vida, compartilhada pelos personagens que o cercavam: amigos, colegas de trabalho e até sua própria esposa foram retratados como figuras cuja existência foi marcada pela mesquinha e indiferença, reflexo de uma moralidade obscura e de uma lógica burocrática que os dominou.

Logo, o fenecimento de Ivan Ilitch não se restringiu ao evento físico do falecimento, mas também a um processo de desumanização gradual, onde as formalidades da vida social substituíram os afetos genuínos. Na obra, a indiferença dos personagens à perda de Ivan Ilitch, disfarçada sob os rituais e convenções do luto, revelou a *dessensibilização* e a desertificação afetiva das relações humanas, especialmente dentro do ambiente burocrático e familiar. Como mostra Nabokov (2021), Tolstói equipara o corpo morto de Ivan ao vazio existencial dos vivos, cujas reações, insensíveis e autocentradas, denotavam uma morte em vida.

Embora, ao longo desta análise, enfatizamos a singularidade dos desejos e ambições que emergiram nas relações humanas retratadas na obra, muitas vezes estranhas ou desconfortáveis, mas que carregavam uma verdade inescapável dentro do universo psíquico.

Assim, a novela serviu como um espelho da própria condição humana, presa entre a negação da finitude e o desejo de sobrevivência, com todas as contradições que isso poderia implicar.

No segundo capítulo, fizemos um estudo historiográfico sobre a morte, com um recorte que percorreu da Alta Idade Média até a contemporaneidade. O intuito foi demonstrar como a postura perante a morte foi se transformando ao longo das eras e como, paralelamente, o inconsciente, estruturado como linguagem, também refletiu essas mudanças. Essa análise historiográfica nos permitiu estabelecer um diálogo mais profundo com a obra de Tolstói, composição essa que sintetizou e ao mesmo demonstrou o rompimento radical com a concepção ocidental da morte no século XIX. Logo, a postura do protagonista, Ivan Ilitch, representou a transição entre uma morte socialmente controlada e uma morte negada e isolada, como ocorre nos dias de hoje.

Além disso, ainda neste capítulo, colocamos em confronto a perspectiva de Philippe Ariès com a crítica formulada por Norbert Elias, onde este apontou determinadas objeções ao que considera um romantismo excessivo na abordagem de Ariès sobre a morte. Elias questiona a idealização das práticas e representações da morte nos séculos passados, enquanto Ariès se detém nas nuances culturais que moldaram essa experiência. Ao tomarmos partido nessa discussão, optamos por nos alinhar à perspectiva de Ariès, que, assim como Freud, captou verdades profundas sobre o inconsciente e a cultura a partir dos textos e imagens que documentaram a morte ao longo da história. Embora reconhecemos que ambas as abordagens possuem mérito, acreditamos que a visão de Ariès ofereceu um entendimento mais rico e simbólico a respeito das transformações históricas da morte, especialmente no que se refere à arte e à literatura, como exemplificado na composição *A Morte de Ivan Ilitch*, ao nosso ver. Assim, nossa dissertação buscou conjugar história e psicanálise, revelando como esses campos se entrelaçam na compreensão do fenecer e do sofrimento.

No terceiro capítulo, onde propusemos uma articulação entre psicanálise e literatura, abordamos, de maneira sintética, a trajetória de Sigmund Freud no campo das análises psicanalíticas de obras literárias. Ao longo desse percurso, ficou evidente que Freud não apenas se aproximou do campo artístico, sobretudo da literatura, como também integrou elementos estéticos em sua própria metodologia psicanalítica. Suas análises clínicas, muitas vezes, assumiam uma estrutura narrativa, similar à de uma novela, o que revela uma dimensão poética no seu estilo de produção.

Freud soube questionar sua própria metodologia ao abordar a literatura, problematizando a relação entre o produto artístico e o artista. Um exemplo claro disso é sua

primeira análise literária mais robusta, *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen*, onde especula sobre a conexão entre o conteúdo ficcional e o inconsciente do autor. Inicialmente, ele estabelecia uma relação causal entre o perfil biográfico do artista e sua obra, encontrando, em alguns momentos, uma correspondência entre os personagens e a infância perdida do autor. No entanto, com este estudo, Freud inaugurou uma mudança de perspectiva: embora reconhecesse, ainda, uma associação entre a ficção e os complexos do autor, ele questionou essa ligação, abrindo espaço para uma análise mais complexa e menos direta entre criação artística e biografia do escritor.

Para aprofundar essa relação entre psicanálise e literatura, recorreremos, também, a duas abordagens: a textanálise de Jean Bellemin-Noël e a teoria da 'morte do autor' de Roland Barthes. A primeira propõe uma metodologia na qual o leitor se apropria do texto e o interpreta de maneira singular, guiado por seus próprios desejos e subjetividades, mas mantendo uma relação estreita com a estrutura e os elementos fornecidos pela obra. Por outro lado, de maneira confluyente, Roland Barthes, com a noção da "morte do autor", sugere que a biografia e as intenções do compositor devem ser afastadas da análise literária, dando ênfase ao texto em si e às múltiplas interpretações que ele possibilita, sem que se busque uma "verdade" última vinculada ao autor.

Como contraponto, recorreremos à provocação de Michel Collot, que questionou até que ponto é possível eliminar completamente a presença do autor em um texto, ao sugerir que o artista sempre deixa vestígios de si em sua escrita. Segundo Collot, ainda que o autor "morra" no sentido barthesiano, fragmentos de sua subjetividade, seus "restos", permanecem inscritos na obra. Logo, essas visões enriquecem a análise literária ao abrir espaço para a coexistência de múltiplos olhares: o do autor, o do leitor e o do texto em si.

Assim, seguindo essa linha de raciocínio, onde a morte do autor não significa sua completa anulação, usamos a concepção de Blanchot (1987) que ao refletir sobre o fim no campo literário, sugeriu que a morte do compositor não é um fenecimento definitivo, mas uma transformação que torna a obra um espaço de mutação, onde o escritor se confronta com o incognoscível. Dessa maneira, a literatura funciona, acreditamos, como um espaço de enfrentamento da morte, não para resolvê-la, mas para torná-la uma possibilidade simbólica de transcendência. Freud, por sua vez, ao abordar o fenômeno da morte, reconhecendo a negação inconsciente da finitude, nos permitiu perceber, através da arte – especialmente da literatura – , uma possibilidade de transposição dessa negação, proporcionando ao leitor a oportunidade de confrontar sua própria morte. Nesse sentido, a transitoriedade, tanto na obra quanto na

experiência do leitor, não é vista como uma angústia paralisante, mas como uma via para a reflexão e para a aceitação do efêmero, levando-nos a compreender que, ao mesmo tempo em que a morte é irremediável, ela se torna um elemento constitutivo da vida e da própria criação literária.

Por fim, ao abordarmos o último capítulo, exploramos a ideia do sentimento oceânico como um mecanismo de defesa psíquica em Ivan Ilitch, que buscou, nessa via, um refúgio em um passado idealizado como forma de proteção contra o declínio do corpo e a finitude existencial. Esse retorno às lembranças infantis, em que experimentava uma sensação de pertencimento absoluto e unidade com o mundo ao seu redor, surgira como uma tentativa de reviver uma plenitude perdida. Assim, a sensação de conexão sem limites com o todo coeso proporcionou-lhe, em alguns momentos, uma tranquilidade ilusória, que transcendeu os limites do seu *eu*, evidenciando uma regressão a uma fase anterior, onde a onipotência e a imutabilidade do universo eram percebidas como garantidas. Dessa maneira, sua busca por resgatar essa sensação de segurança infantil revelou-se, em última instância, como um refúgio contra o sofrimento existencial, através da idealização, na tentativa de negar a iminência da morte que se aproximava.

Essa defesa, contudo, se mostrou frágil diante da proximidade da morte, precipitando uma profunda crise existencial. A análise do personagem evidenciou como essa busca por um passado idílico se manifestou na nostalgia pela infância, período que o personagem acreditou como o único momento de verdadeira felicidade. No entanto, a autenticidade dessa felicidade é questionável. Seria ela uma construção psíquica, uma ilusão elaborada para proteger o seu *eu* das perdas não simbolizadas? A hipótese melancólica sugere, cogitamos, que Ivan Ilitch criou um mundo idealizado, possivelmente inexistente, como forma de evitar o confronto com a realidade.

Por fim, o diagnóstico em pauta – mania-melancolia – foi abordado de maneira não definitiva, seguindo uma leitura flexível e aberta à pluralidade interpretativa. Baseamo-nos nos estudos, como relatamos anteriormente, de Jean Bellemin-Noël e Roland Barthes, que defendem a *queda do escritor* como ponto de partida para uma infinidade de interpretações, onde o leitor desempenha um papel central na construção de significado. Assim, a leitura diagnóstica do protagonista Ivan Ilitch não deve ser vista como uma conclusão rígida, mas como uma possibilidade ética e interpretativa que valorize o diálogo entre o texto e o leitor. A ética do inconsciente, conforme Lacan (1988), reside em sua natureza descontínua e evanescente, o que impede uma interpretação definitiva. Nesse sentido, cabe ao crítico-leitor –

através de suas próprias experiências e fantasias – *traçar um diagnóstico*, caso deseje, que faça jus à complexidade do texto e à riqueza dos personagens fictícios, sem, contudo, cair em uma “psicanálise selvagem”.

### Referências Bibliográficas

- Andrade, T. N. de. (2017). *Relações entre magia e astrologia na Idade Média*. Portal de Periódicos da UFMG. Disponível em: <https://www.periodicos.ufmg.br>.
- Antunes, A. L. (2008). Prefácio. Em L. Tolstói, *A morte de Ivan Ilitch*. Alfragide, Portugal: Editora Leya.
- Ariès, P. (2014). *O homem diante da morte* (L. Ribeiro, Trad.). São Paulo, SP, Brasil: Editora Unesp. (Trabalho original publicado em 1977).
- Ariès, P. (2017). *História da morte no ocidente: Da Idade Média aos nossos dias* (P. V. de Siqueira, Trad.). Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Nova Fronteira. (Trabalho original publicado em 1975).
- Aulete, C. (2011). *Dicionário Aulete de Bolso da Língua Portuguesa* (Obras de Referência Lexikon/Coleção L&PM Pocket). Lexikon Editora Digital.
- Barros Neto, A. M. da R. (2014). As mãos do leitor. Em B. H. Ogden & T. H. Ogden, *O ouvido do analista e o olho do crítico: Repensando psicanálise e literatura* (T. M. Zalberg, Trad.). São Paulo, SP, Brasil: Escuta.
- Barthes, R. (2012). A morte do autor. In R. Barthes, *O rumor da língua* (M. Laranjeira, Trad.). São Paulo, SP, Brasil: WMF Martins Fontes.
- Baudelaire, C. (2016). *O spleen de Paris* (A. Zir, Trad.). Porto Alegre, RS: L&PM Pocket.
- Bellemin-Noël, J. (1983). *Literatura e psicanálise* (A. Lorencini & S. Nitrini, Trad.). São Paulo, SP, Brasil: Editora Cultrix.
- Berman, M. (1986). *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade* (C. F. Moisés & A. M. L. Ioriatti, Trad.). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Bernardini, A. (2018). *Aulas de literatura russa: De Púchkin a Gorenstein*. São Paulo, SP: Kalinka / Hedra.
- Bezerra, P. (2010). *Alienação e auto-imolação em A morte de Ivan Ilitch*. Fragmentos, 21(1), 137-149. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/30465/25288>
- Blanchot, M. (1987). *O espaço literário* (Á. Cabral, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Rocco.
- Canetti, E. (2009). *Sobre a morte* (R. Rios, Trad.). São Paulo, SP: Estação Liberdade.
- Canetti, E. (2019). *Massa e poder* (S. Tellaroli, Trad.). São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1960).

- Carpeaux, O. M. (2012). *História da literatura ocidental* (Vol. 9). Rio de Janeiro, RJ: Leya.
- Certeau, M. (2011). *História e psicanálise: Entre ciência e ficção* (G. J. de Freitas Teixeira, Trad.). Belo Horizonte, MG: Editora Autêntica.
- Champaign, P. de. Vanitas. Web Gallery of Art. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/champaig/philippe/vanitas.html>.
- Chauí-Berlinck, L. (2008). *Melancolia e contemporaneidade. Cadernos Espinosanos*, 18, 39-52. <https://doi.org/10.11606/issn.2447-9012.espinosa.2008.89331>.
- Chaves, E. (2015). Prefácio: O paradigma estético de Freud. In *Obras incompletas de Sigmund Freud: Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte, MG: Editora Autêntica.
- Checchia, M. A. (2011). *A psicanálise como experiência moral e ética. A Peste*, 3(2), 63-75. São Paulo, SP: PUC-SP. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/apeste/article/download/22089/16206/56728>
- Coetzee, J. M. (2020). Liev Tolstói, A morte de Ivan Ilitch. In *Ensaaios recentes: Textos sobre literatura* (2006-2017) (S. Flaksman, Trad.). São Paulo, SP: Editora Carambaia.
- Collot, M. (1985). *La textanalyse de Jean Bellemin-Noël. Littérature*, 58(2), 75-90. <https://doi.org/10.3406/litt.1985.1390>
- Dalgalarrondo, P. (2019). *Psicopatologia e semiologia dos transtornos mentais* (2. ed.). Porto Alegre, RS: Artmed.
- Delouya, D. (2001). *Depressão* (2. ed.). São Paulo, SP: Casa do Psicólogo.
- Dunker, C. I. L. (2014). *Estrutura e personalidade na neurose: Da metapsicologia do sintoma à narrativa do sofrimento*. *Psicologia USP*, 25(1), 77-96. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/3051/305130438009.pdf>.
- Dunker, C. I. L. (2017). *Reinvenção da intimidade: Políticas do sofrimento cotidiano*. São Paulo, SP: Ubu.
- Eco, U. (1997). *Obra aberta: Formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas* (G. Cutolo, Trad.). São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1962).
- Eco, U. (1999). *Como se faz uma tese* (G. C. Cardoso, Trad.). São Paulo, SP: Perspectiva. (Obra original publicada em 1977).
- Eco, U. (1999). *Os limites da interpretação* (P. de Carvalho, Trad.). São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1990).

- Edler, S. (2008). *Luto e melancolia: à sombra do espetáculo*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira.
- Eichenbaum, B. (1919). Sobre Leão Tolstói. In M. Górkí, *Leão Tolstói* (R. P. dos Santos, Trad.). São Paulo, SP: Editora Perspectiva
- Eichenbaum, B. (1920). Sobre as crises de Leão Tolstói. In M. Górkí, *Leão Tolstói* (R. P. dos Santos, Trad.). São Paulo, SP: Editora Perspectiva.
- Elias, N. (2021). *A solidão dos moribundos, seguido de, Envelhecer e morrer* (P. Dentzien, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Editora Zahar. (Trabalho original publicado em 1982).
- Encyclopaedia Britannica. (n.d.). Whist. In Encyclopaedia Britannica. Recuperado em 5 de outubro de 2024, de <https://www.britannica.com/topic/whist>.
- Erasmus de Roterdã. (2012). Elogio à loucura (M. Laranjeira, Trad.). L&PM. (Obra original publicada em 1509). Porto Alegre, RS.
- Faustino, J. C. (2010). *A morte de Ivan Ilitch: Onde Tolstói, Dostoiévski e Norbert Elias se encontram*. Fragmentos, 38, 121-135. Florianópolis, jan-jun. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/30464/25287/100944>
- Ferreira, C. A. M. (2018). *Freud e a fantasia: os filtros do desejo*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira.
- Figueiredo, R. (2017). Apresentação. In L. Tolstói, *Uma confissão*. São Paulo, SP: Editora Mundo Cristão.
- Figueiredo, R. (2018). Apresentação. In L. Tolstói, *Contos completos*. São Paulo, SP: Editora Companhia das Letras.
- Figueiredo, R. (2019). Apresentação. In L. Tolstói, *Novelas completas*. São Paulo, SP: Editora Companhia das Letras.
- Fonseca Filho, O. B. (2017). *Nilismo: estrada para a emancipação. O destino literário das personagens femininas russas na Era das Grandes Reformas (1855-1856)*. (Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Orientais). Orientadora: E. Vássina.
- Foucault, M. (1975). *Doença mental e psicologia* (L. R. Shalders, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Tempo Brasileiro.
- Foucault, M. (1978). *História da loucura na idade clássica* (J. T. C. Netto, Trad.). São Paulo, SP: Perspectiva.

- Freud, S. (1974). Reflexões para os tempos de guerra e morte. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. XIV). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Obra original publicada em 1915).
- Freud, S. (1975). O futuro de uma ilusão. In *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (Vol. XXI). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1927).
- Freud, S. (1976). Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. IX). Imago, Rio de Janeiro, RJ. (Trabalho original publicado em 1907).
- Freud, S. (1976). Lembranças da infância e lembranças encobridoras. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. VI). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Obra original publicada em 1901).
- Freud, S. (1976). Projeto para uma psicologia científica. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. I). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1950 [1895]).
- Freud, S. (1976). Psicologia de grupo e análise do ego. In *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (Vol. XVIII). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1921).
- Freud, S. (1996). O ego e o id. In J. Strachey (Ed. & Trad.), *In Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. XIX). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1925).
- Freud, S. (1996). O problema econômico do masoquismo. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Obra original publicada em 1924).
- Freud, S. (2004). À guisa de introdução ao narcisismo. In *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente* (L. A. Hans, Trad., Vol. 1). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Obra original publicada em 1914).
- Freud, S. (2012). O interesse da psicanálise. In *Obras completas* (P. C. de Souza, Trad., Vol. 11). São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1913).
- Freud, S. (2015). *Personagens psicopáticos no palco* (E. Chaves, Trad.). Belo Horizonte, MG: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1905).
- Freud, S. (2017). *O chiste e sua relação com o inconsciente* (F. C. Mattos & P. C. de Souza, Trads.). São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1905).

- Freud, S. (2018). Luto e melancolia. In *Obras incompletas de Sigmund Freud. Neurose, psicose, perversão*. Belo Horizonte, MG: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1917).
- Freud, S. (2020). O mal-estar na cultura. In *Obras incompletas de Sigmund Freud. Cultura, Sociedade, Religião: O mal-estar na cultura e outros escritos*. Belo Horizonte, MG: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1930).
- Freud, S. (2021). Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia (dementia paranoides) descrito com base em dados autobiográficos (caso Schreber). In *Histórias clínicas: cinco casos paradigmáticos da clínica psicanalítica* (T. L. C. Romão, Trad.). Autêntica. (Obra original publicada em 1912).
- Garcia-Roza, L. A. (2008). *Artigos de metapsicologia, 1914-1917: Narcisismo, pulsão, recalque, inconsciente*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar.
- Górki, M. (1983). *Leão Tolstói*. (R. P. dos Santos, Trad.). São Paulo, SP: Editora Perspectiva.
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2001). *História da música ocidental*. (A. L. Faria, Trad.). Lisboa, Portugal: Gradiva.
- Han, B.-C. (2020). *Morte e alteridade*. (L. Machado, Trad.). Petrópolis, RJ: Editora Vozes.
- Hurvitz, N. J. (1996). *A Flood of Tears: Melancholy as Style in English Music and Poetry circa 1600*. 167f. Dissertação (Master of Arts) School of Music, The University of British Columbia, Canadá, 1996. Disponível em: <https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0087082>.
- Kaufmann, P. (Ed.). (1996). *Dicionário enciclopédico de psicanálise: O legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.
- Kehl, M. R. (1996). *Psicanálise, ética e política*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Kehl, M. R. (2011). Melancolia e criação. In *S. Freud, Luto e melancolia* (M. Carone, Trad.). Cosac Naify. (Trabalho original publicado em 1917).
- Kehl, M. R. (2015). *O tempo e o cão: A atualidade das depressões*. São Paulo, SP: Boitempo.
- Kovács, M. J. (2020). Ivan Ilitch e as mortes no século XIX e XX. In *L. Tolstói, A morte de Ivan Ilitch*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Antofágica.
- Lacan, J. (1985). *O seminário, livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* (M. C. L. Penot, Trad., com colaboração de A. L. Q. de Andrade). Jorge Zahar. (Obra original publicada em 1978).

- Lacan, J. (1995). *O seminário, livro 4: A relação de objeto* (D. D. Estrada, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor.
- Lacan, J. (2003). *Televisão. In J. Lacan, Outros escritos* (A. Quinet, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Obra original publicada em 1973)
- Lacan, J. (2008). *Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, (2a ed., A. Quinet, Trad.). Jorge Zahar Ed. (Obra original publicada em 1959-1960).
- Lameira, V. M., Costa, M. C. S., & Rodrigues, S. M. (2017). *Fundamentos metodológicos da pesquisa teórica em psicanálise. Revista Subjetividades*, 17(1), 139-156. Disponível em: [https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2359-07692017000100007](https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2359-07692017000100007).
- Le Goff, J. (2020). *Heróis e maravilhas da Idade Média* (S. Matousek, Trad.). Petrópolis, RJ: Editora Vozes.
- Le Goff, J., Nora, P (1974-1995). *História: novos objetos*. Tradução de Stephania Matousek. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.
- Leão, E. C. (1987). Introdução, as confissões: Uma caminhada da libertação. *In S. Agostinho, Confissões* (J. O. Santos & A. A. de Pina, Trads.). Petrópolis, RJ: Vozes de Bolso. (Obra original publicada em 397-400).
- Leite, N. V. A. (2007). *Psicanálise e literatura. Recorte: Revista de Linguagem, Cultura e Discurso*, 4(7), 61-80. Recuperado de <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/2078>.
- Löwe, M., & Sayre, R. (1995). *Revolta e melancolia* (G. J. de F. Teixeira, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Vozes.
- Lustoza, R. Z. (2018). *Diagnóstico diferencial da melancolia em Freud e Lacan. Arquivos Brasileiros de Psicologia*, 70(2), 127-140. Disponível em: [https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-52672018000200010](https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672018000200010)
- Macedo, H. O. (2014). *Os ensinamentos da loucura: a clínica de Dostoievski: memórias do subsolo, crime e castigo, o duplo*. São Paulo: Perspectiva.
- Mann, T. (1979). *Goethe e Tolstói* (J. M. Garcia, Trad.). Lisboa, Portugal: Editora Arcádia.
- Marcos, Cristina Moreira. (2016). A introdução do narcisismo na metapsicologia e suas consequências clínicas. *Analytica: Revista de Psicanálise*, 5(8), 6-30.
- Marx, K., & Engels, F. (2009). *O manifesto comunista* (M. A. Nogueira & L. Konder, Trads., 2. ed.). Petrópolis, RJ: Vozes de Bolso.

- Métayer, G. (2019). Poesia e melancolia. A invenção da vontade de potência? *Cadernos Nietzsche*, 40(2), 11-31. (C. M. Benvenho, Trad.). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cniet/a/QKjjD6h97c3MVRGPwdKDxdz/?lang=pt>
- Mezan, R. (2013). *Freud: a trama dos conceitos*. São Paulo, SP: Editora Perspectiva.
- Miller, J. A. (2000). A erótica do tempo. In: *Latusa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Morin, E. (1970). *O Homem e a Morte* (J. G. Boto & A. dos S. Rodrigues, Trans.). Lisboa, Portugal: Publicações Europa-América.
- Nabokov, V. (2021). *Lições de Literatura Russa* (J. Dauster, Trad.). São Paulo, SP: Editora Fósforo.
- Nietzsche, F. W. (2014). *Assim falou Zaratustra: Um livro para todos e para ninguém* (C. Duarte & A. Duarte, Trans.). Martin Claret.
- Nogueira, F. S. P. S. (2013). *A busca pela modernização: uma análise comparativa entre a Rússia Imperial (1861-1914) e a Rússia Soviética (1921-1939)* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro]. Repositório da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.ie.ufrj.br/images/IE/PEPI/disserta%C3%A7%C3%B5es/2013/Flavio%20Schluckebier%20Pinto%20Saraiva%20Nogueira.pdf>
- O'Dwyer, M. (2014). *Os ensinamentos da loucura: a clínica de Dostoiévski: do subsolo, crime e castigo, o duplo*. São Paulo, SP: Editora Perspectiva.
- Ogden, T. H., & Ogden, B. (2014). *O ouvido do analista e o olho do crítico: Repensando psicanálise e literatura* (T. M. Zalberg, Trad.). São Paulo, SP: Escuta.
- Paiva, W. A. D. (2010). *Da reconfiguração do homem: um estudo da ação político-pedagógica na formação do homem em Jean-Jacques Rousseau*. São Paulo, SP: USP. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-30072010-141045/en.php>
- Peres, D. O. (2017). *O inconsciente: onde mora o desejo*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira.
- Peres, U. T. (2010). *Depressão e melancolia*. (Coleção Passo a Passo, Vol. 22). Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.
- Peres, U. T. (2011). Uma ferida a sangrar-lhe a alma. In *S. Freud, Luto e melancolia* (M. Carone, Trad.). São Paulo: Cosac Naify. (Obra original publicada em 1917).
- Perrone-Moisés, L. (2012). Prefácio. In: Barthes, R. *O rumor da língua*. São Paulo, SP: Editora WMF Martins Fontes.

- Pessotti, I. (1994). *A loucura e as épocas*. São Paulo, SP: Editora 34.
- Rallo, É. R. (2005). *Métodos de crítica literária* (I. C. Benedetti, Trad.). São Paulo, SP: Editora Martins Fontes.
- Ribeiro, L. S. (2010). *Processo e figuração: um estudo sobre a Sociologia de Norbert Elias*. Campinas, SP: [s. n.], 2010. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/296856512.pdf>
- Ribeiro, T. F. (2018). Representação da morte na arte contemporânea: Um olhar para os retratos como vanitas [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas]. Repositório da Unicamp. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalle/994285>.
- Robert, M. (1991). *A revolução psicanalítica*. Tradução de Atílio Cancian, J. Guinsburg e Ricardo W. Neves. São Paulo, SP: Editora Perspectiva.
- Rodrigues, J. C. (1983-2006). *Tabu da Morte*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Fiocruz.
- Roger, J. (2002). *A crítica literária*. Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro, RJ: Editora Difel.
- Rónai, P. (1965). Apêndice: Sobre Tolstói e A morte de Ivan Ilitch. In: *Tolstói, L. A morte de Ivan Ilitch*. São Paulo, SP: Editora 34.
- Rouanet, S. P. (1984). Apresentação. In W. Benjamin, *Origem do drama barroco alemão* (S. P. Rouanet, Trad.). São Paulo: Brasiliense.
- Roudinesco, E., & Plon, M. (1998). *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar.
- Russel, B. (2016). *História do Pensamento Ocidental: a aventura dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Tradução de Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira.
- Salles, L. L. B. M. (2018). *Raízes sofisticadas: sobre a escrita como phármakon para a fala ou da tradição gorgiana até Alcidas de Eleia* [Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro]. Repositório da UFRJ. Disponível em: [https://www.academia.edu/36157580/\\_Tese\\_de\\_Doutorado\\_UFRJ\\_Ra%C3%ADzes\\_Sof%C3%ADsticas\\_sobre\\_a\\_escrita\\_como\\_ph%C3%A1rmakon\\_para\\_a\\_fala\\_ou\\_da\\_tradi%C3%A7%C3%A3o\\_gorgiana\\_at%C3%A9\\_Alcidas\\_de\\_Eleia](https://www.academia.edu/36157580/_Tese_de_Doutorado_UFRJ_Ra%C3%ADzes_Sof%C3%ADsticas_sobre_a_escrita_como_ph%C3%A1rmakon_para_a_fala_ou_da_tradi%C3%A7%C3%A3o_gorgiana_at%C3%A9_Alcidas_de_Eleia).
- Santa Clara, C. J. S. (2009). *Melancolia: da antiguidade à modernidade - uma breve análise histórica*. *Revista Mental*, 7(13), 1-11. Recuperado em 21 Dezembro 2018, de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/mental/v7n13/v7n13a07.pdf>.

- Sato, J. (2009). A imagem e a palavra em Handke e Wenders (Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo. Recuperado de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-08022010-104218/>.
- Schnaiderman, B. (2009a). Sobre o autor. In: Tolstói, L. *A morte de Ivan Ilitch*. São Paulo, SP: Editora 34.
- Schnaiderman, B. (2009b). Traduzir A morte de Ivan Ilitch. [Posfácio]. *A morte de Ivan Ilitch*. São Paulo, SP: Editora 34.
- Schumacher, B. N. (2009). *Confrontos com a morte: A filosofia contemporânea e a questão da morte* (L. P. de Sousa, Trad.). São Paulo, SP: Editora Loyola.
- Scliar, M. (2003). *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Shakespeare, W. (2011). *Hamlet* (M. Fernandes, Trad.). Porto Alegre, RS: Editora L&PM.
- Simone, L. (2020). Liev Tolstói: Entre o artista mundano e o guia espiritual. In *A morte de Ivan Ilitch*. Rio de Janeiro: Editora Antofágica.
- Starobinski, J. (2012). *A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza* (R. F. d'Aguiar, Trad.). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Tadié, J-Y. (1992). *A crítica literária do século XX*. (W. F. R. de Carvalho, Trad.). Bertrand Brasil. Rio de Janeiro, RJ
- Teixeira, A. M. R. (2016). Neurose, psicose, perversão: a implicação do sujeito na nosologia freudiana. In S. Freud, *Obras incompletas de Sigmund Freud: Neurose, Psicose, Perversão*. Belo Horizonte, MG: Autêntica.
- Todorov, T. (2003). *Poética da prosa* (C. Berliner, Trad.). São Paulo, SP: Editora Martins Fontes.
- Tolstói, L. (2009). *A morte de Ivan Ilitch* (B. Schnaiderman, Trad.). São Paulo, SP: Editora 34.
- Tolstói, L. (2010). *Senhor e servo: E outras histórias* (T. Belinky, Trad.). Porto Alegre, RS: Editora L&M Pocket.
- Tolstói, L. (2017). *Uma confissão* (R. Figueiredo, Trad.). São Paulo: Mundo Cristão.
- Tolstói, L. (2020). As três mortes. In *O diabo e outras histórias* (B. Morabito, B. Ricci & M. Pinto, Trad.). São Paulo, SP: Companhia das Letras).
- Tolstói, L. (2020). *Infância, adolescência e juventude* (S. B. Koerich, Trad.). (Coleção Duetos) [E-book]. Disponível em <https://www.amazon.com.br>

Vieira, M. A. (2001). *A ética da paixão: uma teoria psicanalítica do afeto*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Jorge Zahar.

Vieira, M. A. (2020). Posfácio. In *Histórias clínicas: Cinco casos paradigmáticos da clínica psicanalítica*. Belo Horizonte, MG: Editora Autêntica

Villa, D. (2011). Introdução. In C. Baudelaire, *Pequenos poemas em prosa (O spleen de Paris)* (D. de Bruchard, Trad., edição bilíngue). São Paulo, SP: Editora Hedra.

Volich, R. (2002). *Hipocondria*. São Paulo: Editora Casa do Psicólogo.

Zweig, S. (1920). *Tolstói* (K. Michahelles, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Editora Nova Fronteira.