UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSAS

NATALIA CRISTINA QUINTERO ERASSO

O diário de juventude de Liev Tolstói: singularidades do “diário de escritor” e
confluências com a prosa artística

São Paulo

2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSAS

NATALIA CRISTINA QUINTERO ERASSO

O diário de juventude de Liev Tolstói: singularidades do “diário de escritor” e
confluências com a prosa artística

*Tese apresentada ao Programa de Literatura e Cultura
Russa do Departamento de Letras Orientais da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para a obtenção do título
de Doutora em Letras*

Orientador: Profa. Dra. Elena Vássina

São Paulo

2016

Nome: QUINTERO, Natalia Cristina Erasso

Título: O diário de juventude de Liev Tolstói: singularidades do diário de escritor e confluências com a prosa artística.

Tese apresentada ao Programa de Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Letras

Aprovada em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. <u>Elena Nikoláevna Vássina</u>	Instituição: <u>DLO – FFLCH – USP</u>
Julgamento: _____	Assinatura: _____
Profa. Dra. <u>Aurora Fornoni Bernardini</u>	Instituição: <u>DLO – FFLCH – USP</u>
Julgamento: _____	Assinatura: _____
Profa. Dra. <u>Sonia Branco Soares</u>	Instituição: <u>UFRJ</u>
Julgamento: _____	Assinatura: _____
Profa. Dra. <u>Ekaterina Volkova Américo</u>	Instituição: <u>UFF</u>
Julgamento: _____	Assinatura: _____
Prof. Dr. <u>Biagio D'Angelo</u>	Instituição: <u>UNB</u>
Julgamento: _____	Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente a minha orientadora, Profa. Dra. Elena Vássina não apenas pela dedicação, paciência e empenho acadêmico, mas, sobretudo, pela qualidade humana e o incentivo permanente que fizeram possível a conclusão deste trabalho.

A cada um dos membros da banca examinadora, Profa., Dra. Aurora Fornoni Bernardini, Profa. Dra. Sonia Branco Soares, Profa. Dra. Ekaterina Volkova Américo, Prof. Dr. Biagio D'Angelo, pela sua generosa disposição em participar da avaliação de meu trabalho.

Aos Professores Doutores Aurora Fornoni Bernardini e Biagio D'Angelo agradeço especialmente pelas sugestões valiosas feitas durante o exame de qualificação, que contribuíram de forma significativa ao desenvolvimento de meu trabalho.

À CAPES pelo apoio financeiro para a realização da pesquisa.

A minha família pelo apoio incondicional, apesar da distância.

A Alexandr Kornev, sem palavras.

RESUMO

QUINTERO N. C. E. *Os diários de juventude de Liev Tolstói: singularidade do diário de escritor e confluências com a prosa artística*. 2016. 194 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

Liev Nikoláevitch Tolstói, escritor russo célebre em todo o mundo por seus romances, escreveu além de uma volumosa obra artística, um diário que foi redigido durante 63 anos. O conjunto das anotações pessoais de Tolstói ocupa 13 dos 90 volumes das obras completas do autor. O presente trabalho, propõe uma análise do primeiro volume desse diário, do período 1847 – 1854, que consideramos como etapa de formação filosófica e estética do grande escritor. A partir da análise dos conceitos de literatura não ficcional e do gênero de diário, examinamos a singularidade do diário de Tolstói dentro da variedade de diário de escritores. Mostramos que o diário de Tolstói além de servir de laboratório artístico para seu autor, evidencia a organicidade existente entre pensamento e realização artística em diversas etapas da criação tolstoiana. Para tanto, apresentamos uma aproximação às novelas *Os cossacos* e *Khadji-Murát*, estabelecendo vínculos entre essas obras e o diário do autor russo.

Palavras-chave: 1. Literatura russa 2. Liev Tolstói 3. Diário 4. Literatura não ficcional. 5. Boris Eikhenbaum

Abstract

QUINTERO N. C. E. *The youth diaries of Leo Tolstoy: peculiarities of the writer's diary and convergences in the artistic prose*. 2016. 194 pag. Thesis (PhD) – Faculty of Philosophy, Languages, Literature, and Human Sciences (FFLCH), São Paulo University, 2016.

Leo Tolstoy, famous Russian writer known worldwide for his novels, also kept a diary for 63 years. The whole set of his personal notes occupies 13 out of the 90 volumes of his complete work.

The present work, proposes an analysis of the first volume of his diary, written during the period 1847-1854, which is considered as the philosophical and aesthetical formation stage of the great writer.

Taking the concepts of non-fiction and diary genre, we examine the singularity of Tolstoy's Diary amongst the variety of writers' diaries. We sustain as well, that Tolstoy's diary has served not only as an artistic laboratory for him, but it also makes evident the seamlessness between thought and artistic realization in different phases of Tolstoy's creation.

In order to do so, we present a study of the novels *The Cossacks* and *Jadji Murat*, in which we establish links between those works and the Diary of the Russian author.

Keywords: 1. Russian Literature 2. Leo Tolstoy. 3. Diary genre 4. Non-fiction literature. 5. Boris Eikhenbaum

Resumen

QUINTERO N. C. E. *El diario de juventud de Lev Tolstói: particularidades del diario de escritor y convergencias en la prosa artística*. 2016. 194 pag. Tesis (Doctorado) – Facultad de Filosofía, letras y Ciencias Humanas, Universidad de San Pablo, 2016.

Lev Tolstói, escritor ruso célebre en todas partes del mundo por sus novelas, escribió además de su voluminosa obra artística, un diario que llevó a lo largo de 63 años. El conjunto de sus anotaciones personales, ocupa 13 de los 90 volúmenes de las obras completas del escritor. El presente trabajo propone un análisis del primer volumen de ese diario, del periodo comprendido entre 1847 – 1854, que consideramos como la etapa de formación filosófica y estética del gran escritor. A partir de los conceptos de *non-fiction* y de género de diario, examinamos la singularidad del diario de Tolstói dentro de la variedad de diario de escritores. Mostramos también que el diario de Tolstói, además de servir de laboratorio artístico para su autor, pone en evidencia la organicidad existente entre pensamiento y realización artística en diversas etapas de la creación tolstoiana. Para ello, presentamos un estudio de las novelas *Los cosacos* y *Hadjí Murat*, en el que establecemos vínculos entre esas obras y el diario del autor ruso.

Palabras clave: 1. Lev Tolstói 2. *Non-fiction*. 3. Género de diario 4. Los cosacos 5. Hadjí Murat

Sumário

Introdução	11
Capítulo 1	15
Sobre a literatura documental	15
Capítulo 2	32
Sobre o diário como gênero literário	32
2.1 Conceitos básicos – o que é um diário?	32
2.2 O papel do tempo no gênero de diário	35
2.3 <i>Eu</i> no diário – narrador, personagem e determinante na consolidação do gênero de diário na modernidade	41
2.4 Variedades do gênero de diário	47
2.5 O diário de juventude de Liev Tolstói – singularidades do diário de escritor.	50
Capítulo 3	55
O diário de juventude de Liev Tolstói – Laboratório da criação artística.....	55
3.1 A busca formal de Tolstói: do detalhe à ficção	55
3.2 O autoaperfeiçoamento moral no jovem Tolstói – projeções para a prosa tardia	64
3.3. Transfiguração ficcional da herança documental.....	73
Confluências entre o material de diário e a criação artística – o caso de <i>Os cossacos e Khadji-Murát</i>	73

Capítulo 4	94
Sobre a prosa psicológica	94
Tradução da introdução à obra <i>Sobre a Prosa Psicológica – О психологической прозе</i> (1971) de Lídia Guinzburg.....	94
O jovem Tolstói	137
Tradução do primeiro capítulo do trabalho <i>O jovem Tolstói – Молодой Толстой</i> (1922) de Boris Eikhenbaum	137
Conclusões.....	183
BIBLIOGRAFIA	186
Obras de Liev Tolstói.....	186
Sobre diários de Tolstói	187
Sobre diários e literatura documental	188
Sobre Liev Tolstói	189
Obras gerais	192

Introdução

A presente pesquisa dedicada ao estudo dos sete primeiros anos do diário (1847 – 1854) de Liev Tolstói (1828 – 1910) tem como ponto de partida o trabalho iniciado no mestrado, quando foi realizada a tradução direta do russo para o português do mencionado período desse diário. Na época, foi feita uma primeira aproximação à questão do diário como gênero literário, tomando como fontes para o estudo os trabalhos reunidos nos números especiais 183 e 184 do ano 1996 da espanhola “Revista de Occidente”¹ que foram consagrados ao diário como gênero literário.

O volume inclui ensaios de estudiosos espanhóis como Laura Freixas e Carlos Castilla del Pino que, apesar de pouco ou nada conhecidos no contexto lusófono, resultaram importantes para nosso trabalho, visto que apresentam uma abordagem à análise do diário como gênero literário entre o público leitor de meados dos anos 90, quando se registrou um período de interesse ou até, em certo sentido, “moda” de publicações de cunho documental, não ficcional, e, especificamente, na forma de diários na Espanha. O trabalho desses autores espanhóis, além de colocar em evidência a atualidade do gênero de diário, com seus novos desdobramentos na literatura contemporânea, estabeleceu o vínculo com pesquisas consideradas canônicas no que tange ao estudo do diário. Esse último material resultou especialmente valioso por tornar acessíveis ensaios (ou

¹ Revista fundada em 1923 por José Ortega y Gasset.

fragmentos deles) dos autores franceses Alain Girard (*“El diario como género literario”*), Philippe Lejeune (*“La práctica del diario personal: una investigación 1986 – 1996”*) e Béatrice Didier (*“El diario. ¿Forma abierta?”*)² cujos trabalhos continuam a ser fundamentais no estudo do gênero de diário. Com exceção da coletânea de ensaios de Lejeune, “O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet”, publicada em 2008, os ensaios dos demais autores permanecem inéditos em português.

No doutorado, o primeiro foco de interesse da pesquisa voltou-se para a questão dos possíveis desdobramentos da produção literária não ficcional de Tolstói em sua própria criação artística. Essa análise mostrou que os limites entre a literatura não ficcional e a literatura de ficção são porosos, o que contribui para que conceitos básicos como as divisões e definições dos gêneros literários se tornem problemáticas, não evidentes. É por isso que deparamo-nos com a necessidade de retomar alguns conceitos tratados ainda na época do mestrado, a fim de estabelecer a base certa que permita mostrar a especificidade do diário de escritor em relação ao gênero de diário e, na sequência, o processo de passagem do texto não ficcional para o texto artístico ficcional³, tentando, nessa análise, apontar tanto para os procedimentos estéticos como para o aspecto ético-filosófico que ocupa um lugar de relevo em toda a produção escrita de Liev Tolstói.

Assim sendo, no primeiro capítulo do trabalho tratamos do conceito de literatura documental, fundamentalmente a partir das ideias da pesquisadora russa

² Na Revista de Occidente foram traduzidos e publicados fragmentos dos trabalhos de Alain Girard e Béatrice Didier, ambos intitulados *Le Journal intime*.

³ Sobre os conceitos de literatura ficcional e não ficcional falaremos um pouco mais adiante.

Lídia Guinzburg. Estabelecemos uma definição de literatura documental e seu lugar no âmbito da literatura não ficcional.

No segundo capítulo, a partir dos trabalhos dos especialistas franceses Philippe Lejeune, Alain Girard, Béatrice Didier, e dos russos Olga Bobrova, Mikhail Mikhéiev e Oleg Egórov, centramos nossa análise no conceito de diário, dando especial atenção às características do gênero, e mostramos seus vínculos com a literatura documental. Também introduzimos o caso do diário de Liev Tolstói como um exemplo singular de diário de escritor.

No terceiro capítulo, ocupamo-nos do diário de juventude de Liev Tolstói, mostrando o papel da técnica descritiva do autor, como um procedimento que gera o fenômeno artístico. Analisamos também a importância da introspecção e autoanálise do jovem Tolstói, como mecanismo para o estabelecimento de um método de trabalho tocante ao desenvolvimento pessoal e artístico. Por último, apresentamos uma abordagem às novelas *Os cossacos* e *Khadji-Murát* como exemplos de transfiguração do material não ficcional em artístico.

No último capítulo, apresentamos nossa tradução direta do russo para o português de fragmentos dos ensaios de pesquisadores russos que foram mais relevantes para a realização deste trabalho: Lídia Guinzburg e Boris Eikhenbaum. Decidimos trabalhar com Guinzburg porque apesar de ser uma das pesquisadoras mais reconhecidas em seu campo internacionalmente, seus trabalhos são inéditos em português. Já Boris Eikhenbaum é uma referência importante no meio dos estudos literários no Brasil, como integrante do grupo dos formalistas russos. Contudo, a obra que aqui nos ocupou é interessante por apresentar uma faceta

desconhecida do trabalho do autor, que dedicou uma parte importante de sua vida ao estudo de Liev Tolstói. De Lídia Guinzburg traduzimos a introdução ao trabalho *Sobre a prosa psicológica*. De Boris Eikhenbaum apresentamos o primeiro capítulo da obra *O jovem Tolstói*, uma dos mais brilhantes estudos dedicados à análise da criação do escritor russo.

Capítulo 1

Sobre a literatura documental

Existe uma cadeia ininterrompida de ligação entre a prosa artística e a história, as memórias, as biografias e, afinal das contas, os “documentos humanos” cotidianos. A literatura, em dependência de condições históricas, ora se encerrou em formas enfaticamente estéticas, ora se aproximou da escrita não literária. Em correspondência com isso, os gêneros intermediários documentais, sem perder sua especificidade, e sem se transformar nem em romance, nem em novela, conseguiram ser, simultaneamente, obras da escrita artística

(Lídia Guinzburg. *О психологической прозе – Sobre a prosa psicológica*).

O melhor que a ficção pode fazer é mostrar que aquilo que chamamos de realidade também é uma ficção, construída de acordo com interesses políticos. A história ensinada na escola também é uma construção feita de acordo com esses interesses. Se a ficção for capaz de mostrar isso, já faz muito.

(Mia Couto. Entrevista concedida à UOL, blog Página cinco).

Toda vez que empreende a leitura de um texto, o leitor estabelece uma espécie de pacto tácito com o autor. A partir de seus conhecimentos ou de algumas ideias prévias, o leitor faz-se uma ideia geral acerca do texto que vai ler, cria algumas expectativas e predispõe-se à leitura. Tais ideias ou conceitos prévios

costumam ser tão difundidos que, na prática, servem para fins tão simples e diretos como classificar os livros e textos em bibliotecas, livrarias ou na internet, a fim de que os leitores possam se orientar e fazer suas escolhas de leitura. Quem escreve, também tem esses conceitos gerais na cabeça desde tempos remotos, e mesmo que não seja para ele claro logo no início o gênero no qual acabará por se inscrever seu texto, ao longo de seu trabalho acaba fazendo escolhas formais e de material que contribuem para a posterior classificação do mesmo.

A leitura do primeiro volume do diário de Liev Tolstói provoca a impressão de ruptura desse pacto tácito, pois há algumas ideias gerais acerca do que deve ser um diário, e o texto de Tolstói não parece ajustar-se muito bem a essas ideias. É por isso que ao tentar encontrar um caminho para a análise do diário de Tolstói, torna-se patente a necessidade de reavaliar alguns conceitos gerais como, por exemplo, o que é e quais são as características de um diário. A realização dessa tarefa mostrou que para compreendermos o conceito de diário precisamos ainda remontar-nos a algumas noções mais gerais que a de gênero e a de diário.

Assim, para chegar à realização de nosso fim prático, é preciso dizer primeiro que trataremos aqui de literatura, entendida como o grande corpus de tudo o escrito, como um todo cindido em duas grandes divisões: a ficção e a não ficção. Assumimos que em cada uma dessas divisões, existe uma subdivisão em gêneros literários mais ou menos bem definidos. Não é nossa tarefa descrever aqui quando e como se formou o cânone dos gêneros literários, mas partilhamos da noção geral já consagrada da existência dos gêneros épico, lírico, dramático e narrativo. Descreveremos alguns fenômenos aparentemente evidentes, mas que

precisamos nomear para desenvolver a questão central de nosso trabalho: os diários de juventude (1847 – 1854) de Liev Tolstói constituem um caso singular dentro do gênero de diário, pela forma em que o autor aproveita os recursos próprios do gênero para fazer deles não apenas o laboratório de sua formação ética e estética, senão também uma obra de literatura documental, isto é, um texto não ficcional, mas dotado de algumas características compositivas típicas de uma obra de ficção, e escrito visando a um possível leitor.

Considerando essa questão, precisamos esclarecer o que entenderemos por literatura documental. Para isso, devemos lembrar que no âmbito da literatura não ficcional encontram-se determinados gêneros literários, tal e como acontece com a literatura de ficção. Dentro do gênero narrativo não ficcional, encontramos subgêneros tais como as memórias, as cartas, a biografia e autobiografia, os diários, entre outros, que conformam um grupo de textos já consagrados sob a denominação “memorialística” (Bobrova, Mikhéiev⁴). Também dentro da narrativa não ficcional, encontramos os subgêneros jornalístico, a ensaística, a história e, por fim, um gênero que, com a mais recente entrega do prêmio Nobel de literatura à escritora bielo-russa Svetlana Alexiévitch, conseguiu colocar-se no centro de atenção tanto de estudiosos como de leitores comuns. Trata-se de um tipo de literatura, na verdade bastante velha conhecida e, contudo, nunca antes contemplada com o máximo galardão do mundo das letras. É a chamada literatura documental.

⁴ No capítulo 2 deste trabalho, trataremos com mais detalhe dos conceitos elaborados pelos pesquisadores russos Olga Bobrova e Mikhail Mikhéiev, cujos trabalhos sobre o gênero de diário foram importantes para nosso estudo.

A literatura não ficcional, também conhecida como literatura de não ficção, ou pela expressão em inglês *non-fiction* é definida, em traços gerais, como uma divisão da literatura que compreende trabalhos em prosa narrativa, cuja característica fundamental, em contraste com a literatura ficcional, é tratar de acontecimentos reais. Na tradição crítica russa, o nome “documental” faz referência ao papel desempenhado por testemunhas, cadernos de anotações, entrevistas, notícias de jornal, diários entre outros tipos de documentos que, ou bem servem de base para a narrativa, ou bem são incluídos, com ou sem retoques, no corpo do texto.

Em comparação com a literatura realista de ficção, a literatura documental aspira à veracidade, e não à verossimilhança. Quer dizer que os autores de literatura documental não tentam criar uma realidade possível e crível para seus leitores, pois seu material de trabalho é a realidade mesma, muitas vezes, fatos amplamente conhecidos. O desafio do autor de literatura documental é, apesar de ser o criador de uma narrativa, ser capaz de manter-se simultaneamente fiel à veracidade, à autenticidade dos fatos. Por causa dessa “tendência para a autenticidade” (GUINZBURG, 1999, pag. 7) é comum para os textos documentais a introdução, por parte dos autores, de declarações ou esclarecimentos dirigidos de forma direta ao leitor, onde tentam demonstrar a existência de uma base documental real da história escrita. Para isso, os autores citam os nomes próprios verificáveis das pessoas-personagens reais que são protagonistas das histórias narradas⁵, além de tornar explícito seu método de trabalho. Afirmam, por exemplo,

⁵ No capítulo 3 deste trabalho abordaremos o conceito de pessoa-personagem por nós elaborado.

que o texto apresentado é o resultado de uma pesquisa, ou de entrevistas feitas a participantes diretos nos acontecimentos narrados, ou da coleta de materiais tais como cadernos de anotações, diários, etc. próprios ou pertencentes aos protagonistas da história relatada.

É o que acontece, por exemplo, em *A sangue frio* (1966) de Truman Capote, considerado com um dos primeiros romances do gênero documental nos Estados Unidos. Capote abre sua obra com a declaração:

O material contido neste livro não é produto da minha observação direta. Foi colhido em relatos oficiais ou é fruto de entrevistas com as pessoas envolvidas no caso, entrevistas essas na sua maioria bastante demoradas. Visto estes "colaboradores" serem identificados no texto, inútil se tornaria nomeá-los; no entanto, quero exprimir-lhes a minha gratidão sincera porque, sem a sua paciente colaboração, era impossível ter levado a cabo a tarefa. Também não vou estampar aqui a lista de todos os cidadãos de Finney County que, embora não sejam citados nestas páginas, ofereceram ao autor deste livro uma hospitalidade e uma amizade que ele só poderá retribuir mas nunca pagar. Quero, no entanto, agradecer especialmente a certas pessoas cujo contributo para a minha obra foi de natureza muito especial. São elas: o doutor James AicCain, presidente da Universidade do Estado do Kansas; Mr. Logan Sanford, bem como todo o pessoal do Kansas Bureau of Investigation; Mr. Charles McAtee, director do Instituto Penal do Estado de Kansas; Mr. Clifford R. Hope, Jr., cuja assistência em matéria legal considero muitíssimo valiosa; finalmente e acima de todos a Mr. William Shawn, do jornal The New Yorker, que me animou a empreender este trabalho e cuja opinião me acompanhou sempre do princípio ao fim (CAPOTE, 2014, pag. 8).

Mas apesar da aspiração à veracidade, é comum que os autores de obras documentais façam em seus textos transformações importantes em relação às histórias reais que lhes deram origem. Por exemplo, os nomes próprios das pessoas ou dos lugares reais dos acontecimentos podem ser trocados, às vezes para preservar a identidade e intimidade dos envolvidos. Em outros casos,

personagens completamente fictícias podem ser introduzidas no enredo como parte do plano artístico do escritor. Além disso, as obras de literatura documental podem por vezes conter uma interpretação do autor sobre os fatos narrados, ou bem pode ele completar, fruto de sua própria invenção, passagens da história que não conseguiu estabelecer com base em materiais documentais. Assim acontece, por exemplo, no romance *A última estação* (2009) de Jay Parini, onde o autor conta os últimos meses da vida de Liev Tolstói. O romance apresenta uma perspectiva acerca das causas que teriam levado o escritor russo a deixar sua abastada propriedade para morrer, pouco depois, em uma simples estação de trem em Astápovo⁶. Parini escreveu seu romance com base, em parte, nos diários, cartas e outros documentos de seu protagonista (Liev Tolstói), e nos diários das pessoas que rodeavam Tolstói durante seu último ano de vida.

Mas além do fato da introdução de personagens fictícias, a intenção de Parini (como a de qualquer autor em relação à sua obra) tem um papel fundamental tanto na elaboração como na recepção do texto. Jay Parini é um reconhecido eslavista, professor de literatura russa nos Estados Unidos. Ao longo de seus anos de trabalho como pesquisador, foi juntando muitos documentos e materiais que lhe deram o ensejo para contar a história das circunstâncias que antecederam e rodearam a morte de Tolstói que, em seu momento, foi um acontecimento amplamente noticiado e polêmico. Para Parini, como para outros estudiosos da obra do autor russo, esses acontecimentos, não ficam plenamente

⁶ A partir de 1918, a estação de trem de Astápovo e a cidade à qual pertence passaram a ser chamadas, oficialmente, Liev Tolstói.

esclarecidos pela análise das obras artísticas, nem pelas evidências documentais reunidas. Então, decide mostrar, em um romance, sua visão sobre a história.

Não só Jay Parini nos Estados Unidos senão também Pável Bassínski, na Rússia, foi instigado pela vida, obra e morte de Liev Tolstói. Também reconhecido estudioso da literatura russa e, em especial da obra do escritor de Iásnaia Poliana, Bassínski escreveu a obra *Tolstói: a fuga do paraíso* (2013) dedicada, como a obra de Parini, aos últimos dias da vida de Liev Tolstói. A obra que se inscreve no gênero jornalístico, conta com uma boa lista de referências bibliográficas cuidadosamente preparada pelo autor. Bassínski dirige-se diretamente a seus leitores como um orientador de trabalhos científicos que desvenda a seus alunos interessados na matéria, possíveis caminhos para futuras pesquisas. Ao mesmo tempo, a introdução desse material funciona como um recurso que coloca de relevo a autenticidade do trabalho de Bassínski.

Um dos aspectos interessantes das obras de Parini e Bassínski é que elas colocam em evidência o papel do artista quando se trata de trabalhar com acontecimentos da vida real. Lídia Guinzburg (1902 – 1990), renomada pesquisadora russa da literatura cuja obra *О психологической прозе – Sobre a prosa psicológica* (1971) é reconhecida internacionalmente como um dos trabalhos mais sérios dedicados à literatura não ficcional, diz de forma muito certa que “a diferença entre o mundo do acontecido e do poeticamente criado nunca se apaga” (GUINZBURG, 1999, pag. 7). Isso porque a aspiração à veracidade, que é o traço fundamental dos textos não ficcionais, sempre se atinge apenas em parte. Apesar de todos seus esforços por manter a objetividade, o autor que se propõe fazer o

relato mais fiel possível de determinados acontecimentos deve lidar com diversos obstáculos à sua tarefa, a começar pela memória, que não pode funcionar nem como um gravador, nem como uma câmera filmadora ou fotográfica. Portanto, o autor não consegue reproduzir em sua totalidade os acontecimentos reais exatamente da forma em que eles ocorreram.

De acordo com sua intenção (Jay Parini queria escrever um romance, Pavel Bassínski uma pesquisa com a rigurosidade de um inquérito), o escritor tem que limitar seu material de trabalho. Com certeza, cada autor tem seus próprios métodos de criação, mas é bem provável que tudo comece pelo interesse em contar uma história, e depois um processo de pesquisa e reunião de alguns materiais. Com isso em mãos, os escritores precisam determinar a forma de organizar seu material de trabalho e então, em algum ponto de seu percurso criativo, os autores são forçados a fazer escolhas de acordo com o resultado final que tencionam. Isto é, de conformidade com a obra que pretende escrever, o autor seleciona, inclui, descarta determinado material e decide organizá-lo. É por isso que duas obras com um enredo em comum, mas recriado por duas pessoas diferentes “só podem coincidir na pura informação (nomes, datas e assim por diante)”. (GUINZBURG, 1999, pag. 7).

As escolhas e a organização realizados pelos artistas, constituem um ato estético. A vivência do fenômeno estético, sua produção ou sua contemplação, são um ato natural do ser humano, que se realiza de forma permanente, em um grau mais ou menos complexo, dependendo de muitos fatores como por exemplo a formação, a experiência e o talento. Mas sabemos com certeza que desde a

antiguidade existiu uma hierarquização das diversas manifestações do discurso, dependendo de sua função e de suas características formais; estabeleceram-se as noções do elevado e do baixo e de conformidade com elas, apareceu uma classificação de gêneros literários que determinava o conteúdo admissível em cada categoria. Por muito tempo, a vida cotidiana permaneceu restrita à esfera do baixo, sem ter a possibilidade de entrar no âmbito dos gêneros literários sérios como a tragédia ou a epopeia. De qualquer maneira, como anota Guinzburg, “A literatura, dependendo das condições históricas, ora se encerrou em formas enfaticamente estéticas, ora se aproximou da escrita não literária” (1999, pag.4). E como de fato não é possível separar taxativamente a realidade cotidiana da esfera artística, a época do classicismo apesar da tendência a restabelecer o cânone dos gêneros antigos, conheceu um especial desenvolvimento da prosa literária, que incluiu não apenas o romance. Houve um especial interesse por aqueles gêneros que já definimos como a memorialística. Especificamente, conta Guinzburg, as memórias eram tidas não como literatura, mas como história e junto com elas desenvolveram-se outros gêneros paralelos que conseguiram conquistar um lugar no cânone literário. Trata-se, além das memórias, das cartas e dos assim chamados “máximas” e “caracteres” que elevaram os assuntos até então tidos como baixos (a vida cotidiana e as reflexões com ela relacionadas) à categoria de literatura séria. O grande feito dessa época não é apenas a inclusão da vida real cotidiana na esfera do belo, mas o início da exploração psicológica que antecipou e permitiu as grandes realizações estéticas da criação de Tolstói e Dostoiévski.

Neste ponto, começa um processo de diferenciação importante: não há dúvidas de que os escritores extraem o material de suas obras da sua própria realidade, da sua experiência de vida. Contudo, após a elaboração estética, isto é, aquelas escolhas e organização do material sob uma determinada forma, a autêntica realidade que deu origem ao texto artístico perde sua relevância para o fenômeno estético criado pelo escritor. Já no caso das obras documentais, a realidade autêntica preserva seu papel fundamental, ainda depois de realizado o trabalho de escolha e organização do material para obter uma determinada composição. Mesmo com o desafio de preservar a autenticidade dos fatos, todos os atos realizados pelo autor na composição de sua obra constituem um fenômeno estético, e assim, as obras de literatura documental permanecem nessa eterna tensão entre a autenticidade do fato e o fenômeno estético.

Todavia, é importante lembrar que existem textos documentais sem aspirações estéticas. Por exemplo, dentro do gênero de diário, o mais provável é que a maioria de textos, aqueles escritos por pessoas comuns, não tenham sido redigidos com aspirações estéticas. Nesse aspecto deve compreender-se que a intenção do autor desempenha um papel fundamental no caráter artístico ou não de sua obra. Assim, na esfera da não ficção existem gêneros que podemos considerar não artísticos por definição, apesar que na produção de todo texto aconteçam processos de escolha e organização de material. Mas é uma certa organização e uma forma de expressão determinadas, aliadas à intenção do autor o que provocam o fenômeno artístico. Assim, ainda no âmbito da não ficção, há gêneros em que não é possível determinar fronteiras bem definidas e seguras;

podem existir, dentro do mesmo gênero, textos com e textos sem finalidade artística. É o caso, por exemplo, do já mencionado diário. Como veremos mais adiante (no capítulo 2 deste trabalho), a enorme flexibilidade do gênero permite múltiplas manifestações, abrigando formas plenamente ficcionais, formas não ficcionais, e ainda dentro das formas não ficcionais, formas com e sem finalidade artística.

Recapitulando, usamos em nosso trabalho o conceito de literatura documental em referência a textos não ficcionais, mas que têm uma expressa finalidade artística. Partindo desse princípio, propomos uma análise do Diário de juventude de Liev Tolstói, ao qual está dedicada esta pesquisa, como um texto de literatura documental, já que seu autor, a partir do registro de fatos reais de sua vida, elabora um texto que é simultaneamente documento para futuras obras artísticas (próprias e de outros autores) e é também, em si mesmo, uma trama de acontecimentos que para além da veracidade, foram organizados pelo autor sob princípios formais por ele determinados com a intenção expressa de provocar no leitor a vivência do fenômeno artístico.

Fruto da organização e princípios formais, surgem no texto documental, não ficcional, imagens artísticas, personagens ou símbolos. Queremos mostrar, por meio do caso específico do diário de Tolstói, que a criação de símbolos, imagens ou personagens memoráveis não é privilégio da literatura ficcional. O mais interessante nessa análise é observar, no material do diário, o processo de criação do fenômeno estético – a personagem, a partir do fato real – a pessoa.

Por outra parte, queremos mostrar que entre as literaturas ficcional e não ficcional há uma diferença capital tanto no princípio criativo, como no efeito que o fenômeno estético provoca no leitor. Nas obras de ficção, o artista cria imagens e símbolos que representam seu pensamento, mas que não obrigatoriamente têm um correspondente real direto. Com certeza, o artista extrai os materiais de seu trabalho de sua própria experiência de vida e, nesse sentido, toda obra artística literária de ficção tem um ponto de apoio na realidade. Mas o artista que escreve uma obra ficcional não está empenhado em representar essa realidade tal como ela é ou foi vista por ele, portanto não tem a necessidade de manter a autenticidade dos fatos. As imagens, símbolos e personagens criados pelos autores de ficção nascem das operações criativas que se dão na cabeça do autor e, em correspondência com o talento do artista, essas imagens símbolos e personagens podem ser capazes de ultrapassar os limites da obra em que foram criados para começar a “viver” uma vida fora dela, conseguindo às vezes adquirir o status de “realidade”. Por outras palavras, um objeto fictício, produto da criação artística pode, graças às capacidades de realização de seu criador, tornar-se uma realidade no imaginário coletivo. Podemos pensar, como exemplo, no caso das relações entre os músicos Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) e Antonio Salieri (1750 – 1825). A falta de clareza em relação às circunstâncias da morte do músico austríaco, serviu de motivo para várias criações artísticas. Na Rússia, justamente o autor que marca o nascimento da literatura russa moderna, e que é tido como um símbolo da genialidade, dedicou a esse tema uma de suas obras pertencentes ao conhecido como ciclo das pequenas tragédias. Trata-se da peça *Mozart e Salieri* (1831). A peça, é uma pequena ópera prima de apenas dez

páginas em que Púchkin apresenta um Mozart alegre, ingênuo e sobrenaturalmente talentoso que, vítima da inveja de um Salieri obsessivo e hipócrita, morre envenenado por ele. A história interessou ao compositor russo Nikolai Rimsky-Kórsakov quem usou a peça de Púchkin, com pequenas variações, como libreto para a ópera *Mozart e Salieri* (1897). Mais tarde, o escritor e roteirista britânico Peter Shaffer inspirou-se na peça de Púchkin para escrever sua própria versão da história em uma peça que intitulou *Amadeus* (1979). A obra foi adaptada para o cinema com roteiro do próprio autor. O filme *Amadeus* (1984) dirigido por Miloš Forman recebeu oito prêmios Óscar, incluindo o de melhor filme, melhor diretor, e melhor roteiro adaptado para Peter Shaffer. O sucesso do filme em Hollywood deve ter contribuído para a difusão da imagem de Mozart como símbolo do gênio artístico, e de Salieri como símbolo da mediocridade e da inveja, apesar que hoje, uma busca simples na internet coloca em evidência a imprecisão histórica das figuras, e dos enredos de ambas as peças e do filme⁷. Contudo, o interessante aqui é salientar a capacidade do fenômeno artístico de superar os

⁷ As imprecisões históricas de que falamos consistem no fato de que apesar de não ter sido determinada com exatidão a causa da morte de Mozart, nem ser conhecido o lugar exato de sepultamento, também não há nenhum tipo de documento que confirme o desafeto de Salieri por Mozart, nem muito menos, que Salieri tenha assassinado Mozart. De acordo com o pesquisador russo M. Alekséiev, Púchkin teria aproveitado para o argumento de sua peça a informação aparecida na revista francesa “Journal des Débats” que por sua vez deve ter reproduzido uma matéria aparecida em uma revista alemã em que, supostamente, teria sido publicado o boato de que Salieri, sendo paciente terminal em um hospital psiquiátrico, teria confessado a autoria do crime contra Mozart. Segundo o mesmo pesquisador, esses boatos foram muito mal recebidos na época, porque para então, Salieri era um compositor bastante reconhecido, e tal notícia foi tomada como uma afronta à memória do músico, falecido apenas uns poucos anos atrás. Pensando na polêmica que poderia gerar a obra, Púchkin teria contemplado a possibilidade de publicá-la de forma anônima, apresentando-a como uma tradução do alemão, e que talvez pela mesma causa, tenha guardado a peça, já terminada, por um período bastante longo antes de publicá-la.

limites de sua esfera para integrar-se no âmbito da existência humana, criando uma nova realidade.

Como já foi dito, a literatura documental também cria imagens, símbolos e personagens, sem que isso represente um conflito com o princípio fundamental do gênero que é a tendência à veracidade. Com isso queremos dizer que a elaboração de símbolos não é um signo inequívoco do discurso ficcional, mas que o caminho da literatura documental nessa criação parece ser inverso ao da literatura ficcional. A partir de uma realidade objetiva dada, a forma singular de usar procedimentos tais como a descrição levam, por exemplo, à transformação de pessoas em personagens. O autor de literatura documental descobre ao leitor facetas da realidade que, até o momento de sua recriação artística, permaneceram despercebidas. A tarefa do escritor consiste em contar essa realidade de tal maneira que o leitor não possa mais passar por ela e continuar incólume. Poderíamos afirmar que as imagens, personagens e símbolos criados pelos autores de literatura documental, ao representar a realidade de uma determinada maneira, desnaturalizam a normalidade da realidade cotidiana.

A esse respeito é importante salientar que as realidades que o gênero documental desnaturaliza, não obrigatoriamente tangem a acontecimentos reais de especial relevo histórico, político ou social. De fato, podem ser objeto de representação artística na literatura documental pessoas e acontecimentos que, de não ser pelas virtudes da obra que se ocupou deles, teriam permanecido na invisibilidade. Pense-se, por exemplo, no caso de Henri-Frédéric Amiel (1821 – 1861). Apesar de ter estudado filosofia e ter publicado vários livros, incluindo

coletâneas de poesia e estudos de literatura e história, realmente é conhecido nos dias de hoje quase exclusivamente pela publicação de seu diário íntimo. De alguma forma, a pessoa real que foi Amiel está dissolvida nas páginas de seu diário para dar passo a uma imagem de si mesmo construída pelo autor. O Amiel que se tornou famoso, é essa imagem que se constrói ao longo das anotações do diário, e não o verdadeiro Amiel. Tentaremos ver mais adiante que pessoa e personagem não são a mesma coisa, e não afirmamos aqui que Amiel tenha feito em seu diário uma personagem de si próprio; o que queremos é ter em vista a advertência apresentada por Boris Eikhenbaum em seu trabalho *Молодой Толстой* – O jovem Tolstói, em relação ao especial cuidado que devemos ter ao analisar textos como os diários, porque a atmosfera de intimismo que comumente os caracteriza, induz o leitor a pensar que pode, por meio do texto, realmente penetrar e conhecer as profundezas da alma e da esfera psicológica do autor. Mas como observa Eikhenbaum, acontece que tão logo como a pessoa se entrega a tarefa de escrever, colocam-se em marcha procedimentos artísticos (a seleção, a organização) que deturpam a realidade, e que são especialmente desenvolvidos no caso de pessoas talentosas como artistas e escritores. É por isso que o pesquisador russo afirma que não devemos acreditar em nada do que está escrito no diário com o intuito de compreender o plano psicológico de seu autor. É preciso, como se não se tratasse de um texto produto do registro do dia-a-dia, desconfiar das anotações de diário e procurar métodos específicos para sua análise, pois “a expressão verbal não dá um quadro real da esfera psicológica. [...] É possível esperar, de antemão, pela intromissão do trabalho criador sobre o próprio eu, que,

precisamente, por ser criador, é também deturpador da esfera psicológica espontânea. (EIKHENBAUM, 1987, pag. 36).

O que nos interessa colocar aqui, tendo em vista o potencial artístico dos gêneros não ficcionais, é que não é um acaso que justamente em textos tais como memórias, cartas ou diários sejam representadas pessoas que podem chegar a ser assimiladas como personagens de ficção. Como afirma Lúcia Guinzburg, “A personagem nas memórias, na autobiografia, pode ser um fato de tanto significado artístico como no romance, porque ele também é um certo tipo de construção criativa” (Guinzburg, 1999, pag. 10). Com certeza, isso foi especialmente importante para a literatura realista do XIX para a qual, a construção de uma personagem literária que refletisse todos os traços do ser humano real passou a exigir dos escritores a penetração e compreensão da esfera psicológica que eles aprenderam primeiro na prática da exploração e compreensão do próprio *eu* por meio dos textos da memorialística: “A imagem do homem se constrói na própria vida e a psicologia cotidiana permanece nos vestígios de cartas, diários, confissões e outros “documentos humanos” nos quais o princípio estético está presente em maior ou menor grau de conscientização. A premeditação estética pode atingir o limite quando as cartas e diários se tornam literatura explícita predestinada para leitores, às vezes póstumos ou contemporâneos” (GUINZBURG, 1999, pag. 10).

Interessa-nos observar que no âmbito da literatura documental deparamo-nos com procedimentos artístico-formais que a diferenciam de outros discursos não ficcionais que aspiram não apenas à autenticidade, mas também a

objetividade, como acontece no caso do jornalismo, da história, ou de textos de caráter científico como artigos, ensaios, monografias, teses, etc.

Capítulo 2

Sobre o diário como gênero literário

2.1 Conceitos básicos – o que é um diário?

Por que a exploração psicológica e aventura espiritual não seguiriam outras vias, diversas da ficção ou das construções clássicas? O diário talvez esteja na origem de uma nova estética poética e existencial, baseada na fragmentação e na vibração.

Philippe Lejeune. O pacto autobiográfico.

O pesquisador francês Philippe Lejeune⁸, desenvolveu a maior parte de seu trabalho acadêmico ao redor dos gêneros pertencentes à memorialística⁹, dedicando-se especialmente à autobiografia e à variedade de diário por ele chamado diário pessoal. Por sua trajetória, é considerado nos dias de hoje um dos mais importantes estudiosos no que tange ao gênero de diário. Após seus longos anos de estudo, o autor inicia o ensaio “Compor um diário” (2000) com a afirmação de que nunca se interessou em definir o que é um diário, já que ele sabia bem o que é, pois ele mesmo escrevera um durante anos. Contudo, ao publicar os resultados de uma de suas longas pesquisas, o autor diz ter percebido que aquilo

⁸ Reconhecido professor da UPEC – Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne (antigamente conhecida como Paris 12).

⁹ A memorialística ou literatura de memórias é entendida aqui como o conjunto de gêneros literários não ficcionais, cuja narrativa está dedicada ao relato de acontecimentos reais que foram, na maioria dos casos, vividos ou testemunhados pelo autor. Nesse conjunto entram as biografias, autobiografias, memórias, cadernos e livros de anotações, e os diários.

que em um começo lhe pareceu óbvio, estava se tornando cada vez mais confuso.

Então declarou que

Com certeza, é possível distinguir algumas linhas dominantes, mas é surpreendente a variedade das formas e das funções do diário. Quanto mais avançava a enquete, mais perdia eu a vontade de generalizar e mais admirava àqueles que, nunca tendo visto um diário, acreditam saber o que é ...¹⁰ (LEJEUNE, 1996, pag. 62. Tradução nossa).

Com efeito, tendo escolhido o diário de juventude de Liev Tolstói (do período 1847 – 1854) como objeto de pesquisa, aproximamo-nos do texto, como disse Lejeune, acreditando saber o que é um diário. Contudo, logo a primeira entrada¹¹ do diário do jovem Tolstói não se encaixa na moldura da compreensão comum acerca do que é um diário, de acordo com definições convencionais desse gênero, como aquelas que encontramos em dicionários:

Diário

Rubrica: literatura.

¹⁰ A enquete aqui mencionada, refere-se à pesquisa que Philippe Lejeune realizou entre 1986 e 1996, com a intenção de estabelecer a real situação do gênero de diário na França, a partir da análise de textos de diário autênticos, isto é, diários não preparados para publicação. Para tanto, Lejeune lançou uma convocatória pelos meios de comunicação massiva, em que solicitava o contato de pessoas que escrevessem diários. Depois, desenhou uma enquete que aplicou às pessoas que concordaram em participar da pesquisa, e levantou uma estatística referente ao perfil dos escritores de diários: idade, sexo, motivações e período de escrita entre outros dados para ele relevantes. O estudo foi muito original visto que, em princípio, estava baseado não na leitura de diários em si, mas nas respostas dadas pelos autores a respeito de sua prática da escrita de diário. Em outras etapas de sua pesquisa, Lejeune recebeu diários originais inéditos (que incluíram não apenas textos contemporâneos à época de seu trabalho), e a partir de sua experiência, escreveu vários ensaios em que apresenta, além dos resultados de seus estudos, as suas generalizações teóricas sobre o gênero de diário.

¹¹ Entrada é o termo com que se designa as anotações feitas no diário. As entradas se distinguem formalmente pela anotação da data e, às vezes, do lugar onde é feito o registro. Uma entrada começa onde estiver indicada a data e termina onde houver uma nova indicação de data.

Obra em que o autor **relata cronologicamente fatos ou acontecimentos do dia-a-dia**, consigna opiniões e impressões, registra confissões e/ou meditações etc.

Ex.: o d. que ele está escrevendo vai dar o que falar (HOUAISS, 2001. Grifo nosso).

Mais uma definição de dicionário:

1. Que se faz ou ocorre diariamente (jornal diário, tarefas diárias) sm.
2. Caderno, livro etc. em que alguém **registra diária ou quase diariamente os acontecimentos de sua vida, seus pensamentos** etc.
3. Registro dos acontecimentos do dia a dia de uma atividade, instituição, profissão etc. (diário de classe / de bordo). (AULETE; VALENTE, 20--. Grifo nosso).

Quando o jovem Tolstói começa a escrever seu diário, não tinha em vista a perspectiva de publicá-lo. Isso explica o conteúdo extremamente íntimo das anotações que, em um primeiro momento, estavam destinadas apenas a si próprio. Nesse sentido, o texto condiz bem com a qualidade intimista atribuída ao gênero. Porém, também se percebe logo que o relato de atividades cotidianas que se considera próprio do gênero, ou bem é escasso, ou pode estar ausente; além disso, o diário de Tolstói não se sujeita à regularidade temporal (registro diário ou quase diário) que se espera do texto que, contudo, seu autor chama de diário. Assim, em procura de um caminho de análise do diário de Tolstói, percebemos a necessidade não apenas de esclarecer o conceito elementar de diário, senão de entender o lugar do texto tolstoiano nesse plano geral.

2.2 O papel do tempo no gênero de diário

Se atentarmos para as definições de diário tanto de dicionários e enciclopédias, como de especialistas no estudo do gênero, é claro que o tempo desempenha um papel central na definição de diário. Como indica o nome, o texto deve ser redigido ou registrado diariamente ou, em caso extremo, com intervalo de tempo pequeno entre a ocorrência dos eventos relatados e o momento de escrita. Para muitos pesquisadores, é o tempo o principal elemento diferenciador entre o diário e outras formas da memorialística. No caso do diário, é fundamental o fato de as anotações serem quase sincrônicas em relação aos acontecimentos, ao passo que biografias e memórias são redigidos de forma retrospectiva, a partir de uma visão integral sobre acontecimentos acabados, podendo ser significativa a distância entre o tempo real dos acontecimentos e o momento de redação do relato. O importante é que o tempo interno da narrativa em biografias e memórias é perfeitamente definido de antemão pelo autor, isto é, ele pode determinar a época e o período em que se passará a narrativa no momento em que faz seu plano de trabalho. Por outra parte, ao centrar-se no relato de acontecimentos concluídos, o autor de gêneros como biografias e memórias dá-se a tarefa de contar uma história da qual conhece com antecedência todos os detalhes e, portanto, tem a possibilidade de construir sua narrativa sobre a estrutura de início meio e fim. Isso não obriga que a narração seja linear, mas aponta para o fato de que, do ponto de vista da estrutura, biografias e memórias possuem um enredo.

Em contraste com esse caráter fechado e previamente determinado do tempo nas memórias e biografias, o tempo no diário é de grande complexidade. Por via de regra, os autores de diários escrevem sobre os acontecimentos de seu dia, sem poder ter certeza acerca do futuro, e sem nunca saber quando e como acontecerá o desfecho de seu texto. Como analisa Philippe Lejeune, a marca temporal evidente e comum a todo diário são as anotações datadas, mas definir o conteúdo, a forma e desfecho do diário é muito mais complicado. À primeira vista, o diário seria o gênero de final aberto por excelência, porque seu desfecho comum é a inconclusão, seja decorrente da decisão do autor de abandonar a escrita, seja por causa de seu falecimento¹². A marcação das datas no início de cada apontamento constitui um sinal explícito da singularidade do tempo do diário, que é uma espécie de presente interno permanente. Afirmamos que o presente do diário é permanente porque apesar de avançarmos na linha cronológica marcada de forma explícita pela datação das entradas, cada vez que lemos uma anotação nova, lemos os acontecimentos desde a perspectiva do tempo presente inerente a essa data. Isto é, apesar de os acontecimentos serem normalmente relatados usando o tempo verbal pretérito, o passado é passado em relação à data

¹² A esse respeito, o diário de Liev Tolstói apresenta uma característica formal interessante, que mostra que o autor tinha a percepção do estado de suspense do tempo e da ação intrínsecas ao diário. Tolstói teve uma relação singular com a morte. O conflito permanente em relação a seus princípios e seu estilo de vida, levaram-no a manifestar várias vezes seu desejo de morrer. Contudo, não com menos frequência, suas anotações de diário revelam o temor diante da morte e o desejo de viver. Assim, à medida que se torna consciente da ineludível aproximação da morte, Tolstói passa a fechar cada entrada de seu diário com a anotação da data do dia seguinte e a abreviatura s.e.v., ou às vezes com a expressão completa “se estiver vivo” (em russo e.б.ж. – если буду жив). Depois, iniciava a anotação subsequente com a expressão “Vivo”. Essas marcas de fechamento e início das entradas de diário, operam como uma advertência para o leitor: o relato que está lendo, está em desenvolvimento, e terá continuidade, enquanto o autor estiver vivo. Essa situação provoca que autor e leitor partilhem da mesma incerteza em relação a quando será colocado o ponto final. Nisso consiste o suspense do diário.

específica marcada no início da entrada, e não em relação ao tempo geral de duração de todo o relato do diário. A data que abre cada entrada de diário localiza o leitor em um dia específico que é sempre (ou quase sempre) o “hoje” do autor.

4 de julho

[...] Quão sem sentido passam os dias! **Eis o dia de hoje**. Sem uma só lembrança, nem uma impressão forte. Levantei-me tarde com esse sentimento desagradável que age sempre em mim ao despertar. Fiz mal, dormi mais da conta. Eu, quando acordo, sinto aquilo que sente o cachorro covarde diante do dono, quando é culpado. Depois pensei em quão frescas são as forças morais do homem ao despertar, e em por que eu não consigo mantê-las sempre nesse estado [...] (TOLSTÓI, 2006, pag. 66, vol. 46. Grifo nosso).

Podemos afirmar que há uma linha temporal evidente que avança permanentemente, conforme indicam as datas que encabeçam cada entrada do diário. Essa linha temporal progressiva constitui uma espécie de moldura de tempo que contém outras linhas temporais internas inerentes ao relato. Por outras palavras, podemos dizer que no diário existe um tempo narrativo que corresponde ao relato de cada entrada, e o tempo de duração do diário como um todo, da primeira à última entrada. Esse tempo externo, encontra-se em estado de suspense permanente, já que nem sequer o próprio autor pode determinar, por antecipado, quando escreverá sua última entrada, portanto não pode definir o ponto final de seu relato como um todo. Em contraste, o tempo interno pertencente ao relato contido em cada entrada, é um tempo cuja duração está bem delimitada.

Por exemplo, o diário de Liev Tolstói começa em 1847, e vai até 1910. Assim, a duração total do relato do diário de Tolstói é de 63 anos, mas nesse intervalo, há pausas que podem ser de dias, meses, e às vezes até de anos. Isso não é uma exclusividade do diário de Tolstói, pois como afirma Lejeune, “São raras as pessoas que se obrigam durante um período longo a escrever diariamente, anotando o máximo possível de coisas” (2014, pag. 297). Então podemos dizer que a característica principal do tempo externo do diário é a descontinuidade. Esse tempo externo marcado no texto pela linha temporal da datação, normalmente não coincide com o tempo do relato porque os acontecimentos não costumam ser apresentados ao leitor quando estão em desenvolvimento. Mas, podemos considerar que o tempo expresso pela datação é um tempo externo que corresponde de forma paralela ao tempo real da vida do autor, e ao tempo presente em relação ao relato interno contido em cada entrada de diário.

O conjunto de todas as entradas anotadas em um caderno de diário constituem um texto cuja característica formal mais evidente é a fragmentação. O autor de um diário não coloca para si o objetivo de contar a história de sua vida ou dos momentos memoráveis dela, como acontece nas biografias e recordações, senão que quer apenas fixar alguns instantes do dia-a-dia. Cada entrada, constitui um microrrelato que é autônomo em relação a todas as demais entradas do diário. Isso quer dizer que cada um desses microrrelatos contém em si sua unidade de tempo e espaço que independem dos demais microrrelatos, mesmo que tenham elementos importantes em comum, tais como as pessoas, lugares, e até as histórias relatadas. As entradas de diário são independentes umas das outras até

o ponto que, com frequência, o relato contido em uma anotação determinada pode não ter vínculo nenhum, isto é, continuidade, em relação ao relato da entrada subsequente. É por isso que qualquer entrada pode ser suprimida sem “estragar” o diário. Em geral, no diário não existe uma linha narrativa premeditada pelo autor como parte de um plano artístico. Na verdade, a impressão que o leitor tem de poder detectar um enredo no texto de diário é um efeito, na maioria dos casos não procurado intencionalmente pelo autor¹³, mas produto da natureza própria da vida: por um lado, cada dia traz vivências novas e irrepetíveis e, por outro, é a continuidade da existência. Da mesma forma as entradas de diário têm rupturas no tempo e no relato, mas também trazem uma acumulação e repetição de informação e pormenores que provocam a sensação de que, por meio da leitura do diário, fica-se à par da história da vida do autor, além de penetrar na psicologia do mesmo. Isso cria a ilusão de que o diário tem um enredo, e esse enredo é a vida do autor. Como diz Lejeune, “o diário é metódico, repetitivo, obsessivo [...] talvez o diário seja uma narrativa. Mas é primeiro uma música, isto é, uma arte da repetição e da variação” (LEJEUNE, 2014, pag. 343 – 345). Mas,

Escrever um diário é, antes de mais nada, uma maneira de viver. O subproduto é, amiúde, *obscuro*, não reflete a vida do autor, como o faria um relato autobiográfico [porque], com frequência, os diários não acompanham mais do que um ou dois dos numerosos fios que compõem a trama de uma existência (LEJEUNE, 1996, 58 – 59).

¹³ Como mostraremos mais adiante, essa afirmação é válida quando tratamos de diários autênticos de pessoas reais comuns. Já quando falamos de diários fictícios ou de diários de escritores, pelo contrário, pode haver premeditação artística e, portanto, uma escolha e organização de material determinadas, com o objetivo de estruturar o relato.

A ideia de Lejeune coincide com a análise da pesquisadora Liía Buchkanets da Universidade de Kazan, que tem dedicado boa parte de sua trajetória acadêmica ao estudo da obra de Liev Tolstói, incluindo o diário do período juvenil do autor Russo. Buchkanets escreve:

Nem tudo da vida real do jovem Tolstói se refletiu no Diário. O diário, em forma alguma, pode ser considerado fonte fidedigna de informações acerca do jovem Tolstói nem reflexo sincero das coisas profundamente compreendidas e sentidas por ele (Bushkanets, 2015, pag. 3).

Quando os autores de diários são escritores, não raro expressam sua preocupação pela forma e conteúdo de seu diário. O caso de Tolstói é interessante justamente no sentido da percepção que ele tinha de que seu diário não é um retrato fiel e integral de sua vida que possa servir para compreender a sua personalidade em toda sua completude. Já perto do fim de sua vida, o autor começou a preocupar-se por deixar instruções precisas acerca de como resolver todos os assuntos práticos que haveriam de surgir com seu falecimento. Entre esses assuntos estava o destino de todos seus escritos. Em 27 de março de 1895, Tolstói redige um rascunho de testamento em que se preocupa, especificamente, por determinar o destino de seu diário de juventude:

Os diários da minha vida de solteiro, eu peço que sejam destruídos, não porque eu queira ocultar das pessoas minha má vida – a minha vida foi a vida deles igual à de todos os jovens sem princípios– mas porque **esses diários em que anotei apenas o que me atormentava com a consciência do pecado, produzem e representam uma falsa impressão unilateral.....** mas pensando bem, fiquem os meus diários

tais quais eles estão; deles pode ver-se, pelo menos, que eu, apesar da vulgaridade e vileza da minha juventude, ainda assim não fui abandonado por Deus e ainda que, perto da velhice, comecei a compreendê-lo e a amá-lo, por pouco que fosse (Tolstói, 2006, pag. 15, vol. 53. Grifo nosso).

Mesmo que tenhamos claro que é apenas uma ilusão a ideia de que o diário apresenta um relato fidedigno capaz de revelar a personalidade e intimidade de seu autor¹⁴, o estudo do diário também deixa em evidência que foi esse (o diário) o âmbito ideal de expressão do *eu* na modernidade.

2.3 *Eu* no diário – narrador, personagem e determinante na consolidação do gênero de diário na modernidade

Desde os primeiros estudos, as pesquisas dedicadas ao gênero de diário depararam-se com o problema da polissemia do termo diário. É por isso que, como bem expôs Isabela Trindade em sua dissertação de mestrado defendida em 2012¹⁵, na França de começos do século XIX “acrescentou-se à palavra *journal* o adjetivo *intime* para designar a relação quotidiana de eventos ou de reflexões pessoais privados e não destinados à publicação” (Trindade, 2012, pag. 40), que caracterizam a modalidade de diário que, tendo se originado na prática de fazer

¹⁴ “Essa é uma característica surpreendente do diário que o opõe a todos os outros textos [da memorialística]: nenhum leitor externo poderá fazer a mesma leitura que o autor, embora leia justamente para conhecer sua intimidade” (LEJEUNE, 2014, pag. 345).

¹⁵ Isabela da Hora Trindade defendeu a dissertação “Páginas Íntimas – o diário extravagante de Lima Barreto” junto ao programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

anotações regulares com fins tais como o controle de atividades profissionais, abandonou a esfera pública para abrigar a expressão do *eu*. O chamado “diário íntimo” contém o relato de acontecimentos da vida cotidiana do autor, incluindo nesse registro tanto atividades realizadas, como reflexões pessoais, confissões, opiniões, pensamentos, etc. Desde essa perspectiva, o escopo do diário pode ser o mais amplo, mas, em virtude de seu conteúdo pessoal, diferencia-se do diário como publicação periódica de notícias ou como texto de registro de atividades profissionais. Esse tipo de diário foi amplamente praticado no século XIX, e consolidou-se como um gênero literário quando ultrapassou os limites do âmbito privado em que era redigido, e em que permanecera até então, para chegar massivamente ao público.

O pesquisador francês Alain Girard, pioneiro no estudo do diário como gênero literário, cujo trabalho *Le Journal intime* (1963) continua a ser uma das principais referências na matéria, aponta dois elementos essenciais para a consolidação do gênero moderno de diário: primeiro, a introdução do elemento íntimo como traço distintivo que transforma o diário comum em um novo gênero literário e, segundo, a decisão dos próprios autores de preparar e organizar seus textos pessoais não ficcionais para serem publicados.

De acordo com os trabalhos dos pesquisadores russos Olga Bobrova e Mikhail Mikhéiev, as variedades de diário que conhecemos hoje como um gênero literário têm suas raízes profundas nos gêneros de crônicas de viagem e de romarias da idade média. O diário teria aparecido como um texto de registro objetivo dos acontecimentos cotidianos, sem ênfase nas impressões do autor em

relação a esses acontecimentos. É muito mais tarde, durante a época do sentimentalismo do século XVIII, que o elemento pessoal se mistura ao relato de viagens ao estilo de *Uma viagem sentimental através da França e da Itália* de Laurence Sterne. Para Bobrova é claro que Sterne apenas aproveita os procedimentos típicos do relato de viagens, tais como o passeio por determinadas cidades e as descrições de paisagens para, na verdade, aprofundar-se em uma viagem para o universo interno da personagem. E é nessa viagem interior que se estabelece um vínculo entre a literatura de viagens e o desenvolvimento do diário íntimo: a voga do sentimentalismo (do qual Tolstói é herdeiro direto, como leitor assíduo que foi de Sterne e Rousseau) prepara o advento do romantismo que questionou o racionalismo e colocou o indivíduo no centro de atenção de artistas e pensadores. Como afirma Alain Girard:

A “revolução das mentalidades” acontece a finais do século XVIII e começo do século XIX. Desde então, escreve Mauss, “cada um tem seu eu” [...] Entre todos os textos escritos, nenhum pode informar melhor acerca da imagem do eu, do que os escritos em primeira pessoa [...] Hoje sabemos, pela repercussão que suas anotações cotidianas tiveram ao vir à luz, que os “intimistas” se adiantaram a seu tempo na maneira [...] em que os homens assumem hoje seu destino, representam a si próprios, sua pessoa ou seu eu¹⁶ (GIRARD, 1996, pag. 38. Tradução nossa).

¹⁶ A ideia de que os “intimistas” estavam adiantados a seu tempo em relação à maneira de representação do eu tem a ver com a compreensão de que o exercício cotidiano de autoanálise, auto-observação, autoavaliação e balanço que faz o diarista ao redigir seu texto, ajuda-lhe a desenvolver a habilidade de penetrar, compreender e depois colocar no papel o fenômeno do funcionamento do pensamento humano. A prática seria especialmente útil para os autores de diários que se tornariam escritores e que viriam a desenvolver o procedimento literário do “fluir da consciência” do qual Tolstói, por exemplo, foi pioneiro e mestre.

É assim como textos tais como as crônicas se transformam, gradativamente, de um mero relato objetivo de acontecimentos, muitas vezes destinado a servir como um relatório de certa atividade¹⁷ e, portanto, destinado a um leitor determinado, em um tipo de texto íntimo que o autor escreve para si próprio, geralmente sem a intenção de publicá-lo. Com essas transformações importantes – a introdução do elemento íntimo e a mudança de destinatário e finalidade do texto –, podemos considerar que nasce a variedade de diário que conhecemos na modernidade como diário íntimo. Separado do gênero de crônicas que lhe deu origem, o diário continua sendo um gênero vivo, cuja capacidade de transformação permanente tem lhe garantido um lugar no universo literário contemporâneo.

Quando o diário é escrito sem intenção de ser publicado (seria o caso da grande massa de diários existentes, pois a maioria dos diários é escrita por pessoas comuns, e as pessoas comuns não têm normalmente intenções de tornar públicas suas anotações, conforme constatou Philippe Lejeune em sua já mencionada pesquisa do diário na França entre 1986 – 1996), o destinatário do texto é o próprio autor, que escreve para si, por motivos diversos¹⁸ (para se autoanalisar, para se conhecer, para se formar, para desabafar).

A pesquisadora francesa Béatrice Didier, autora de um trabalho também intitulado *Le Journal intime* (1976)¹⁹, outro dos textos considerados canônicos no

¹⁷ Por exemplo, as crônicas das viagens de Cristóvão Colombo tinham o objetivo de registrar as novidades acontecidas no novo mundo não apenas para fixá-las, senão também para justificar, diante da coroa espanhola, o investimento na empresa da conquista.

¹⁸ Bobrova chamará essa característica do diário “autocomunicatividade”.

¹⁹ Mesmo título da já citada obra de Alain Girard.

estudo do diário, também atribui um papel essencial à expressão do *eu* para o gênero. Como já foi assinalado, para que fosse possível o nascimento do diário como gênero literário, foram importantes uma determinada concepção do *eu*, e a preocupação por seu lugar na vida social, histórica e para o próprio indivíduo. A mudança de perspectiva em relação a esse *eu* também trouxe consequências para a história do diário, mudando sua função e suas possibilidades de desenvolvimento ou de supervivência no futuro. Para a autora, todas as tendências filosóficas do século XX trouxeram um questionamento da entidade do *eu* que, na prática, vem afetar a existência do gênero de diário. Ela afirma que em um mundo em que as correntes psicanalíticas têm colocado a noção do *eu* em termos tão diferentes daqueles que foram conhecidos para os escritores de diários em épocas anteriores, surge a questão de se há tempo e existe ainda a necessidade de escrever diários, já que, se a noção de centralidade do *eu* desaparece, também desaparece uma das causas centrais que contribuíram ao surgimento e massificação da prática de escrita do diário. Didier cogita a possibilidade do desaparecimento do diário íntimo tal e como foi conhecido até a época de sua pesquisa, e alertou para os riscos que corria o gênero, caso leitores e autores não superassem a função do diário como mero depositário dos desabafos do *eu*. Contudo, a análise de Didier não por completo pessimista. A autora considera que o diário tem grandes possibilidades de sobrevivência na contemporaneidade, se tiver a capacidade de tornar-se fonte geradora de novos textos²⁰:

²⁰ Com certeza, é essa uma das funções principais atribuídas aos diários de escritores. Falaremos sobre isso um pouco mais adiante.

Em nossa época, em que a noção de indivíduo e de “eu” recua, o diário íntimo, sob a forma que conheceu no século XIX e na primeira metade do século XX, não parece já possível [...] A vocação de matriz, própria do diário íntimo – bastante perigosa se o diário não for mais que um pretexto para o desabafo do eu – torna-se, pelo contrário, admiravelmente fecunda se o diário for um texto que gera outros textos, uma gênese permanente. (Didier, 1996, pag. 45 – 46. Tradução nossa).

Graças a já reconhecida flexibilidade do gênero, sabemos hoje, 40 anos depois do aparecimento do trabalho de Didier, que o diário tem conseguido reinventar-se. Tirando proveito das novas tecnologias, assistimos a uma nova massificação de publicações que, sob a forma de registros, já não com intervalos de um ou vários dias, mas muitas vezes, de apenas umas poucas horas ou minutos, cumprem ainda a função de fixar “os acontecimentos do dia a dia, os pensamentos, etc.”, por meio de um novo suporte: já não cadernos de anotações ou folhas avulsas, mas o universo virtual e das redes sociais com suas formas infinitas: blogs, facebook, livejournal, etc.

Apesar de terem perdido por completo o caráter reservado, secreto, muitas vezes oculto das anotações de diário íntimo, as novas formas de registro mantêm a espontaneidade, a flexibilidade formal e muitas vezes, paradoxalmente, o intimismo dos diários, não apenas no sentido do conteúdo íntimo pessoal dos textos, mas até no sentido, por assim dizer, da recepção: as novas variedades de diário têm uma capacidade inusitada de chegar a um público ilimitado. Com certeza, o universo da internet pode tornar infinita, mas não incontrolável a acessibilidade do texto porque, por um lado, as ferramentas proporcionadas pelos próprios programas para a confecção e publicação dos textos garante aos autores o controle de quem e como pode ter acesso a seu texto (se integral o parcialmente

se de forma permanente ou temporária) e, por outro, a massa de textos tipo diário flutuantes no ciberespácio, em meio a toda uma enorme massa de informação, é tal que as possibilidades de o texto permanecer oculto são até melhores e maiores do que nos tempos do velho diário íntimo escrito no papel. A nova forma do diário no século XXI é questão para outro trabalho. Contudo parece-nos importante reiterar que, de acordo com o estudo de Béatrice Didier, a centralidade do *eu* é essencial à forma do diário íntimo, e que sua ausência acarreta uma mudança radical na forma e no papel da função psicológica do mesmo.

2.4 Variedades do gênero de diário

Por causa de seu caráter de depositário da expressão do *eu*, o diário é, por via de regra, uma narrativa escrita em primeira pessoa, onde o autor conta acontecimentos do seu dia a dia. O diário é um gênero flexível, isto é, não está sujeito a regras rigorosas enquanto a forma ou o conteúdo. Além da anotação de uma data que indique o momento em que foi feito o registro, praticamente nada mais é indispensável para que exista o diário, exceto que as histórias contidas no relato sejam verdadeiras, da mesma forma que as pessoas nele mencionadas. Contudo, basta a análise de alguns exemplos de diário para compreender que o diário dificilmente se sujeita a quaisquer regras e que quase cada diarista pode criar seu próprio sistema de anotação diária²¹. Assim sendo, podemos chegar a

²¹ É realmente tão ampla a variedade de formas e métodos de escrita de diário que podemos encontrar, que resulta bastante difícil falar de características fixas que definam o gênero, pois aquilo que é verdade em relação a uns quantos diários, não se cumpre em relação a outros tantos e, contudo, não podemos

pensar que existem tantas variedades de diário como autores. E então deparamo-nos com um fenômeno interessante: já que o diário pode ser redigido por pessoas comuns desconhecidas, ou por pessoas célebres (como artistas ou escritores), observamos que o diário adota formas próprias em decorrência da função a ele atribuída por seus autores. Assim podemos afirmar que dentro do gênero de diário existem algumas variedades de diário: os diários autênticos, que seriam aqueles redigidos por pessoas comuns desconhecidas de qualquer profissão, que não têm pretensões literárias e, portanto, não colocam entre seus objetivos a publicação do diário. Ainda dentro deste grupo, aparecem os diários escritos por pessoas comuns que, por exemplo em razão de circunstâncias históricas particulares, tornam-se famosas, especialmente, após a publicação de seu diário que, muitas vezes, pode não ter sido planejada por elas próprias. Entre diários desse tipo temos por exemplo os muito famosos diários de Anne Frank e o diário de Amiel.

negar que todos esses textos sejam um diário. Se pensamos no diário como a narrativa das vivências de um determinado indivíduo, esperamos logo que essa narrativa seja redigida diretamente pela própria pessoa que vive as experiências. Se o redator ou o ponto de vista do narrador passam a ser outros diferentes do *eu*, provavelmente estejamos diante de outro dos gêneros da memorialística (uma biografia, umas memórias), mas não de um diário. Contudo, podemos achar diários, por sinal bastante conhecidos, que contrariam essa concepção: o diário de Elena Serguéievna Bulgákov, esposa de Mikhail Afanásievitch Bulgákov é um interessante exemplo disso. Bulgákov, escritor russo cujas relações com o poder soviético foram complicadas, teve seus manuscritos apreendidos em 1926. Entre o material que lhe foi retido, estavam seus diários. Ao que parece, nesse momento o autor resolveu renunciar a manter a escrita de um diário. Hoje é famoso o texto que, em 1933, começou a redigir sua esposa, Elena Serguéievna, começando com as palavras “Micha insiste em que eu escreva este diário. Ele próprio, depois que em 1926 lhe tomaram o diário durante as buscas, deu para si a palavra de nunca mais escrever um diário. Para ele é terrível e inconcebível a ideia de que o diário do escritor pode ser arrebatado” (BULGÁKOVA, 1990, pag. 29). Mas como Bulgákov sentia a necessidade da escrita do diário, pediu a esposa que o escrevesse. E assim, esse que é hoje conhecido como o diário de Elena Bulgákov, é, enquanto o autor esteve vivo, o diário comum dela e do escritor. Em realidade, Elena Serguéievna escreve nele os acontecimentos que tangem a Bulgákov, mas do que a ela própria, e nas suas entradas de diário, até 1940, costumam ser redigidas em primeira pessoa, sim, mas do plural. Após o falecimento de Bulgákov, Elena Serguéievna mantém por muitos anos a escrita do diário que se constitui em uma memória da vida e percurso criativo do autor de *Mestre e Margarida*, e dos trabalhos que sua esposa teve para preservar essa memória.

Outra variedade de diário está constituída pelos diários ficcionais criados por escritores. Esses diários podem ser trechos redigidos em formato de diário que se introduzem no corpo de uma obra artística quando, por exemplo, alguma das personagens redige um diário (como o caso do diário de Pietchórin em *O herói de nosso tempo*). Também podem ser obras de ficção integralmente redigidas em formato de diário, como *O diário de um louco* de Nikolai Gógol.

Existe ainda o diário de escritores, sem dúvida, uma das variedades mais produtivas de diário, no sentido de abrigar a maior diversidade quanto a forma e conteúdo. O limite é o talento e a criatividade do autor. Um exemplo significativo é o *Diário de um escritor* de Fiódor Dostoiévski. Os textos que compõem o diário foram originalmente publicados pelo autor como o texto de uma coluna também chamada “Diário de um escritor” que ele manteve ao longo de muitos anos em vários jornais. Dentro desse diário, Dostoiévski tratava dos assuntos mais variados da atualidade de seu tempo, mas também teve ali espaço para a publicação de textos literários que ganharam fama como textos independentes, como o caso de *Bobok*, *Uma criatura dócil*, e *O sonho de um homem ridículo*. Por outra parte, no diário Dostoiévski é possível também encontrar “uma teoria estética”, como garante Irineu Franco Perpétuo em sua apresentação à mais recente publicação da obra no Brasil.

Com efeito, os estudiosos do gênero de diário coincidem em afirmar que um traço comum aos diários de escritores é o fato de eles constituírem não apenas uma maneira de autoexpressão mas, com frequência, uma oficina criativa na qual

podem, de uma maneira ou outra, colocar-se em evidência os planos criativos do escritor (Bobrova).

O diário de juventude de Liev Tolstói, mesmo no curto período de sete anos que analisamos neste trabalho, constitui um caso singular da variedade do diário de escritor.

2.5 O diário de juventude de Liev Tolstói – singularidades do diário de escritor.

O diário de juventude de Liev Tolstói do período 1847 - 1854 é um caso interessante de diário de escritor, não apenas por colocar em evidência ideias fundamentais do pensamento Tolstoiano, mas também por desvendar os procedimentos que transformam a narrativa das impressões e experiências da vida cotidiana em um fenômeno artístico. Não se trata apenas de que as entradas de diário exponham a arte poética do autor russo, mas que as próprias anotações, em virtude da forma como são descritos as pessoas e espaços constituem uma amostra do talento artístico do autor que, na etapa inicial de escrita do diário, não tinha ainda se tornado escritor.

A impressão que temos ao ler determinadas passagens do diário de Tolstói é de estarmos diante de uma obra artística. Mas se conforme nossa ideia de pacto com o leitor, iniciamos a leitura do diário com a expectativa de deparar-nos com um texto que é uma narrativa não ficcional sem fins artísticos, por que determinadas passagens do diário de Tolstói parecem despertar a vivência do fenômeno estético? Por que, por exemplo, no caso desse diário, entre a

quantidade enorme de pessoas citadas, apenas umas poucas parecem ganhar o status de personagem?

Como afirma Lídia Guinzburg, a personagem na literatura documental pode ser um fenômeno de tanto significado artístico como no romance. Mesmo assim, intuitivamente, o leitor percebe que há uma diferença entre uma pessoa real e uma personagem. O que faz da pessoa uma personagem é, sem dúvida, o fato de que “a pessoa representada na literatura não é uma abstração, mas uma unidade concreta, com um significado simbólico crescente e, por isso mesmo, capaz de representar uma ideia (GUINZBURG, 1979, pag. 5).

Assim, por exemplo, o Liev Tolstói representado por si próprio no texto do diário, é uma pessoa que apesar de ser o protagonista da narrativa dos processos de autoaperfeiçoamento moral e de formação de um escritor, permanece, para o leitor, como a pessoa real que foi Liev Tolstói, apesar da habilidade ou até a vivacidade com que o autor descreve a si próprio. Já outras pessoas reais dentro da mesma narrativa do diário, ganham traços singulares devido à atenção que dá Tolstói a determinados detalhes cuja disposição singular provoca a vivência do fenômeno artístico. Isso acontece dentro do diário porque o autor, ao redigir seu texto, está já em um processo criativo. A pretensão de manter-se fiel a realidade dos seres e acontecimentos vistos que tenta “repassar” por meio de seu relato, não impede a ação criativa, especialmente porque é essa a intenção explícita de Tolstói em um determinado ponto da escrita de seu diário. A esse respeito, veremos o caso do oficial Knoring como um exemplo de representação artística dentro do diário de Tolstói.

Nina Bobrova insiste em que o que diferencia o diário comum com suas funções típicas de registrar os acontecimentos do dia, respeitando certa periodicidade, com intervalos de tempo de preferência curtos entre uma anotação e outra, narrado em primeira pessoa, e dedicado, em grande parte, à instrospecção, em relação ao diário de escritor é que esse último é, fundamentalmente, a oficina literária do autor. Mas, poderíamos considerar o diário como uma forma de literatura documental? Deveríamos, como sugere Eikhenbaum, não acreditar em nenhuma palavra escrita no diário, mas apenas ocupar-nos do “estojo” que é o aparato formal por ser esse o único material tangível e único que podemos analisar sem cair em suposições e autoenganos?

Se aceitarmos que no texto de diário existe um aparato formal, devemos aceitar também que esse aparato é a materialização intencionada das aspirações estéticas do autor. E se assumirmos que existe no diário uma aspiração estética, o diário, então, à diferença da análise do pesquisador russo Oleg Egórov, é resultado da composição feita pelo autor. Isso significa que estamos diante de uma obra em que, como em toda composição artística, há um processo de seleção tanto do material quanto da forma como esse material é disposto para compor essa obra – o diário.

E se, por outro lado, compreendermos também que uma das características fundamentais do diário é a aspiração a capturar os acontecimentos reais de um dia, transmitindo tanto ao autor quanto ao leitor a impressão de verdade, podemos afirmar que o diário é uma obra da literatura documental, como a entende Lídia

Guinzburg: uma obra que aspira à veracidade mas que não é e não pode ser, em forma alguma, a verdade mesma.

Líia Buchkanets propôs em seu ensaio dedicado aos diários de juventude de Tolstói que o diário do autor russo tem algumas linhas narrativas, e que essas linhas narrativas mudam em diversas épocas da vida dele. É evidente que a primeira linha narrativa do diário tolstoiano está constituída pelo processo de aperfeiçoamento moral que inicia na juventude e que haveria de ocupar o escritor até a morte. Outra linha narrativa evidente é a construção de uma arte poética representada nas análises das experiências narrativas e dos procedimentos literários, além das experiências literárias mesmas registradas no diário sob a forma de descrições de acontecimentos e de pessoas, versos ou músicas, e certos relatos que, mesmo sendo a narração de acontecimentos reais, entram no âmbito do literário artístico devido aos procedimentos narrativos usados pelo autor. Uma terceira linha narrativa poderia ser chamada de linha temática. No diário de Tolstói existem muitas linhas temáticas no sentido de tratar-se de assuntos que ocupam a análise tolstoiana ao longo de muitos anos, ganhando, dentro e fora do diário, diversas nuances e desdobramentos. Trata-se, por exemplo, do conceito de amor, a religião, os problemas sociais e muitos outros. Na etapa juvenil de Tolstói, parece-nos especialmente interessante o caso da experiência no Cáucaso e o significado que essa região adquire, mesmo com o passar dos anos, para o Tolstói escritor. O conjunto das personagens, acontecimentos, músicas, etc., por ele vistos nesse período, ultrapassa os limites da esfera documental e penetra o

universo ficcional do autor russo, desde a juventude (Os cossacos) até as obras do escritor maturo (Khadji-Murát), como mostraremos no seguinte capítulo.

Capítulo 3

O diário de juventude de Liev Tolstói – Laboratório da criação artística

3.1 A busca formal de Tolstói: do detalhe à ficção

No conjunto da obra não ficcional de Liev Tolstói, os diários constituem um texto de grande interesse. O autor começa seu diário aos 18 anos de idade, em 1847, e continua a escrevê-lo até três dias antes de seu falecimento, em 1910. Para se ter uma ideia, os diários ocupam 13 dos 90 volumes das obras completas do autor. Esta pesquisa centra sua atenção no período entre 1847 – 1854, que denominamos como a juventude de Liev Tolstói, visto que, a leitura dos diários como um todo mostra que é justamente a partir desse momento que é possível apontar uma mudança importante, o fim de uma etapa e o começo de outra, na vida pessoal e nas buscas artísticas do autor. Como afirma Eikhenbaum em seu estudo *Molodói Tolstói*, o começo do caminho já foi percorrido, ou seja, foram determinadas as bases das tendências artísticas, tornaram-se conscientes os problemas principais, deu-se o desvio da tradição romântica, foi traçado o sistema de procedimentos estilísticos e compositivos (EIKHENBAUM, 1987, pag. 127 – 129).

O diário começa em 1847, quando Tolstói era estudante da Faculdade de Direito da Universidade de Kazan. Muito insatisfeito com seu estilo de vida, o futuro

escritor dá início a um processo de avaliação moral de si próprio. Em 1851, parte ele para o Cáucaso, onde se defronta com uma etapa nova no seu processo de autoaperfeiçoamento moral. Decepcionado com a vida na alta sociedade, ele guarda a esperança de moldar seu caráter no Cáucaso, graças ao contato com a natureza e com o estilo de vida simples, mas baseado em costumes e princípios éticos elevados com que esperava deparar-se lá. Seguindo as anotações do diário de Tolstói, sabemos que essas expectativas não se realizaram, mas as impressões e experiências vividas no lugar foram um estímulo importante para o jovem que começava a fazer seus primeiros ensaios de escrita. É assim como aparecem no diário os primeiros esboços literários dedicados à descrição daquilo que o circundava:

Agora estou deitado fora do acampamento. Noite milagrosa! A lua acabou de sair de trás de um montículo e iluminou duas pequenas e finas nuvenzinhas baixas. Atrás de mim, o grilo assobia seu melancólico e incessante canto. Ao longe, ouve-se uma rã e, perto do *aul*, ora se escuta o grito de um tártaro ora um latido de cachorro. E, de novo, tudo fica calmo e, de novo, ouve-se só um assobio de grilo, e arrasta-se uma nuvenzinha levezinha, transparente, do lado das estrelas longínquas e próximas (TOLSTÓI, 2006, pag. 65, vol. 46).

Assim que começam as descrições, surgem também as reflexões sobre o processo de escrita, baseadas já na própria experiência:

Comecei a pensar: irei e descreverei o que vejo. Mas como escrever isso? É necessário ir, sentar à mesa manchada de tinta, pegar o papel cinza e a tinta. Manchar-se os dedos e traçar letras

pelo papel. As letras comporão palavras e as palavras, frases. **Mas por acaso é possível comunicar o sentimento? Poderia de alguma forma transmitir a outro meu olhar diante do aspecto da natureza? A descrição é insuficiente.** Por que está tão intimamente ligada a poesia à prosa, a felicidade à infelicidade? Como se deve viver? Deveria esforçar-me em unir de repente a poesia com a prosa ou desfrutar de uma e depois entregar-me a viver à vontade da outra? (idem).

Para Eikhenbaum, a procura consciente, por parte de Tolstói, de um estilo literário próprio e satisfatório para a expressão de suas ideias e suas observações sobre os procedimentos de escrita demonstram uma clara insatisfação com os procedimentos e formas do romantismo precedente. Eikhenbaum considera que os enredos pouco interessam a Tolstói no primeiro período de sua criação literária. Quando se torna consciente seu desejo de dedicar-se à literatura como uma ocupação séria, a primeira preocupação do autor é a descrição. A tarefa essencial de Tolstói nesse período é como conciliar dois procedimentos diferentes: por um lado, a digressão e, por outro, a descrição não metafórica, que diferia do tipo descritivo próprio do romantismo.

Tolstói havia se habituado a usar a digressão para estabelecer definições gerais, quando estava dedicado a seu processo de aperfeiçoamento moral. O autor observara a digressão em si mesmo e em autores consagrados (inclusive em um dos seus autores prediletos da época – Laurence Sterne), e considerava-a um defeito. Ao analisar suas próprias experiências literárias, apontava a necessidade de evitá-la:

Para que escrever [as lembranças], já que a história que quero contar não é sobre isso em absoluto. Noto que tenho o mau

costume da digressão e que é exatamente este costume, e não a abundância de ideias, como pensava antes, o que com frequência me impede de escrever e me obriga a levantar-me da mesa de escritura e começar a pensar em outra coisa completamente diferente daquilo que estava escrevendo. Costume pernicioso (TOLSTÓI, 2006, pag. 82, vol. 46).

Já a preferência de Tolstói pela descrição não metafórica, em contraste com as descrições típicas do romantismo, constitui uma das tarefas essenciais nas procuras estéticas do jovem Tolstói, que define esses dois elementos opostos de interesse como “generalização” e “detalhamento”²² (55).

A tarefa de descrever inclui dois objetos: a descrição de caracteres e a de paisagens. A isso estão dedicadas as primeiras experiências descritivas constantes nos diários. Mais uma vez, o procedimento de observação do detalhe constitui a base estrutural da descrição tanto dos caracteres como das paisagens. Em Tolstói, a atenção para os detalhes dá como resultado o aparecimento de personagens “extremamente individuais” (57), não típicas. É o caso de Knoring, primeira pessoa que é descrita no diário. Ao introduzir sua descrição, Tolstói está consciente de encontrar-se no meio de um processo de busca e aprendizado de técnicas narrativas. Por isso adverte:

Parece-me que descrever um homem é, na verdade, impossível. Mas é possível descrever como ele agiu em mim. Dizer de um homem: é um homem original, bom, inteligente, bobo, conseqüente e assim por diante... palavras que não dão nenhuma

²²Para esses dois procedimentos Tolstói tem sua própria terminologia: “Escrevi a ‘Carta desde o Cáucaso’. Pouco, mas bem... Primeiro, fiquei apaixonado pela generalização e depois pelas miudezas. Agora, se bem não achei o meio-termo, pelo menos entendo a necessidade dele e desejo encontrá-lo” (TOLSTÓI, 2006, pag. 121, vol. 46).

ideia sobre o homem, mas têm a pretensão de caracterizá-lo, e, então, com tanta frequência só desorientam (TOLSTÓI, 2006, pag. 67, vol. 46).

Depois, inicia a descrição mesma:

Tentarei traçar um retrato de Knoring [...] Eu sabia que meu irmão morou com ele em algum lugar e que chegou ao Cáucaso junto com ele, e que foi bom com ele. Eu sabia que ele levava bem as despesas comuns, quer dizer, era um homem cuidadoso, e que devia dinheiro para meu irmão; isto é, era um homem superficial. Como ele era amigo de meu irmão, concluí que não devia ser um homem mundano, e, como meu irmão contava pouco sobre ele, concluí que não devia caracterizar-se pela inteligência. Uma vez, pela manhã, meu irmão me disse: “Knoring estará aqui hoje. Como estou feliz de vê-lo”. “Vejamos este janota”. Pensei eu. De além da tenda, chegaram-me as expressões do encontro do meu irmão e uma voz que respondia a elas com tanta alegria: “Olá, sua fuça”. Este é um homem indecoroso, pensei eu, e que não entende as coisas. Nenhum tipo de relação pode dar encanto a semelhante alcunha. Meu irmão, como é seu costume, apresentou-me a ele. Eu, já convencido do inútil, cumprimentei-o com frieza e continuei a ler, deitado (idem).

Como bem observa Eikhenbaum, é interessante que a primeira parte da descrição de Knoring não é tanto de uma pessoa em si, em seu aspecto físico e moral, mas das impressões que Tolstói tem sobre ele a partir da informação que recebeu do irmão. Baseando-se nos fragmentos do relato do irmão, Tolstói deduz a personalidade de Knoring: “**eu sabia que** ele levava bem as despesas comuns, **quer dizer**, era um homem cuidadoso, e que devia dinheiro para meu irmão; **isto é**, era um homem superficial”. Depois, usando do cumprimento de Knoring ao irmão (“Olá, sua fuça”), Tolstói completa o quadro da personalidade dele: “Este é

um homem indecoroso [...] e que não entende as coisas. Nenhum tipo de relação pode dar encanto a semelhante alcunha”. Tolstói consegue formar, dos pequenos elementos que o impressionam, um quadro que parece completo e, contudo, o autor nunca havia visto Knoring – ainda ia conhecê-lo. Mesmo assim, a imagem da personalidade é suficientemente vigorosa, chamativa, justamente por causa dos pequenos detalhes que Tolstói escolheu para desenhá-la. Depois, Tolstói passa para o retrato físico:

Knoring é um homem alto, de boa constituição, mas sem encanto. Eu reconheço que, nessa compleição, há mais expressividade do que no rosto: há pessoas de compleição agradável e de compleição desagradável. O rosto é largo, de pômulos salientes, e de uma certa suavidade; aquilo que nos cavalos é chamado “cabeça carnuda”. Os olhos são castanhos, grandes, e possuem só duas expressões: o riso e a disposição normal. Durante o riso, eles permanecem fixos e têm uma expressão de estúpida insensatez. O resto, no rosto, é como no passaporte (TOLSTÓI, 2006, pag. 67, vol. 46).

Nota-se que Tolstói tenta realmente apresentar um retrato físico objetivo: os traços do rosto e do corpo como eles são. Porém, mais uma vez, ele dota a descrição pura dos traços com observações que tornam o retrato memorável: Knoring é alto, mas sem encanto, há mais expressividade na compleição do que no rosto que, por sua vez, de alguma forma lembra um cavalo (“cabeça carnuda”). Os olhos, durante o riso, têm uma expressão de estúpida insensatez. O que Tolstói percebe no aspecto físico de Knoring não é o que o observador comum vê. É essa capacidade de associar a descrição do aspecto comum com uma forma de olhar inusitada que provoca aqui um efeito inesperado no leitor. Não há em Knoring nada

extraordinário ou então que mereça ser lembrado e, contudo, ele se torna uma pessoa-personagem inesquecível dentro do diário e também do recém-iniciado percurso artístico de Tolstói.

É importante não esquecer que não estamos ainda no âmbito de uma obra de ficção. Knoring é uma pessoa real e seu retrato não faz parte de algum enredo literário. Contudo, há uma quantidade incontável de pessoas no diário de Tolstói que, para o leitor, continuam sendo apenas isso, pessoas, mesmo nos casos em que o escritor anota traços de seus caracteres e deixa claro quão importantes são elas na sua vida. Knoring, no entanto, destaca-se no conjunto das pessoas, não em virtude de suas características, mas por obra da representação que Tolstói faz dele. Também é importante que à diferença de outras pessoas que realmente entram no diário por causa da importância pessoal que têm para o autor, Knoring entrou nele, em realidade, porque Tolstói deu para si a tarefa literária de ensaiar o procedimento de descrever uma pessoa, com seus traços físicos e morais. No seu ensaio, Tolstói tem a oportunidade de observar que ao atribuir ou escolher determinados traços dilui-se a pessoa que realmente ele vê e surge a personagem: na descrição de Knoring assistimos à forma como o uso de determinados procedimentos transforma o real em literário, a pessoa em personagem. Em termos mais amplos pode-se afirmar que os procedimentos descritivos são um dos elementos distintivos do ficcional em comparação com o não-ficcional.

Ainda sobre Knoring, é importante ressaltar que ele não é protótipo de alguma das personagens famosas de Tolstói, mas sem dúvida nenhuma constitui um dos primeiros exemplos do que Eikhenbaum denomina “personagens não típicas”. Knoring se torna “uma figura extremamente individual” (Eikhenbaum,

1987, pag. 57), da mesma forma que depois observamos em cada uma das personagens famosas de toda a criação artística tolstoiana, porque “a imagem não foi dada de forma sintetizada, unida, mas está desagregada e decomposta em tracinhos mínimos. Disso resulta a sensação de uma vivacidade extraordinária apesar de, por outro lado, não haver características gerais” (idem).

O olhar especial de Tolstói sobre os traços de Knoring e o desfecho da descrição com a afirmação “o resto do rosto é como no passaporte²³”, que parece sublinhar o fato de não haver nada extraordinário na pessoa descrita, produzem o efeito que Chklóvski chamou de estranhamento. Quanto mais comuns são as palavras usadas pelo autor, quanto mais se esforça ele em mostrar-nos o objeto de sua atenção com um olhar natural, mais vivamente ele se torna alheio.

O conceito de estranhamento que Chklóvski desenvolve em *A arte como procedimento* é uma ideia muito interessante e produtiva para a análise da obra artística de Tolstói. Consideramos importante o fato de esse procedimento estar presente ao longo de toda a produção literária do escritor, da juventude ao Tolstói tardio, inclusive em seu diário, como ilustramos no caso da descrição de Knoring. Com isso, pretendemos mostrar que o procedimento de usar detalhes para produzir a imagem geral do indivíduo constitui a base do sistema descritivo de Tolstói.

²³Na Rússia existem vários tipos de passaporte. O passaporte interno cumpre a função de documento de identidade de uma pessoa. Já no século XIX existiam os passaportes internos que careciam de fotografia, mas tinham um campo para dados antropométricos: altura, cor dos cabelos e traços particulares. Supõe-se que a descrição contida no passaporte seria a mais objetiva possível.

A presente análise torna evidente a existência de relações entre o Diário de Tolstói, isto é, a produção documental do autor, e suas obras literárias. Por meio do estudo dos procedimentos estéticos de Tolstói, fica evidente que essas relações vão além da coincidência de temas e ideias filosóficas. Entre os diários de Tolstói e sua criação artística há um vínculo estrutural ou, como diria Bakhtin, arquitetônico.

Se bem Tolstói inicia seu diário como uma ocupação privada e introspectiva, muito cedo se torna ele o laboratório da experiência artística. O importante é notar que esse processo se dá como resultado da apropriação, por parte de Tolstói, de um método de trabalho que lhe resulta adequado para a autoanálise. Esse método, que consiste em esmiuçar cada fenômeno em seus mínimos elementos para, a partir deles, formular definições gerais, traduz-se, no campo artístico, num procedimento singular de observação e descrição que dá origem às personagens extremamente individuais do universo tolstoiano, e ao fenômeno do estranhamento que Chklóvski definiu como traço característico da criação do autor russo.

É importante notar que no processo de elaboração de seu sistema de pensamento, Tolstói vai do particular ao geral, da observação à enunciação de premissas gerais que se tornam não já um manual de comportamento destinado para si, mas um sistema ético universalizante que penetra toda sua criação artística. A generalização, de fato, apresenta-se desde cedo como uma das preocupações principais de Tolstói. A elaboração de regras era, para o jovem autor, não o capricho de imitar o procedimento de um escritor que o impressionara muito (Benjamin Franklin), senão a tentativa de descobrir e enunciar leis capazes

de reger o comportamento humano. A primeira parte dos diários de Tolstói constitui o “dicionário filosófico” do pensamento do autor. Nele, evidencia-se o processo de definição das categorias filosóficas fundamentais para ele: a moral, o bem, o mal, o amor, a missão. A fé, no período juvenil, não se submete à plena compreensão e definição tolstoianas. Não por acaso é um dos elementos mais conflitivos da vida e do pensamento do criador russo. Entretanto, quando as outras categorias são dominadas pela força definidora de Tolstói, tornam-se objeto de sua incessante “desfiguração” criativa. É por isso que podemos detectar motivos filosóficos e imagéticos constantes ao longo da criação tolstoiana, da juventude à maturidade.

3.2 O autoaperfeiçoamento moral no jovem Tolstói – projeções para a prosa tardia

Nos diários do jovem Tolstói observamos o embrião de toda a criação posterior. Estão prontos os procedimentos e pensadas as bases gerais de sua poética. Existe já o solo sobre o qual crescerão Napoleão e Kutúzov, Pier e Natacha, Anna e Liévin, e a "Sonata a Kreutzer". Está pronta a "confissão", mas agora está claro que o que há aqui é um *método* de desfiguração e "generalização" e não é, em absoluto, a verdadeira vida espiritual de Tolstói (Boris Eikhenbaum. *Molodói Tolstói*).

Boris Eikhenbaum afirma que “O estudo da obra de Liev Tolstói deve iniciar-se pelos seus diários” (Eikhenbaum, 1987, pag. 36), porque “O jovem Tolstói é um ciclo natural não só cronológica, mas significativamente. Aqui se esclarecem as

bases da tradição literária de Tolstói, aquilo de que ele se afastava, como de um chavão, e aquilo para o que tendia, como para um modelo” (EIKHENBAUM, 1987, pag. 34).

Na época de Tolstói, escrever diários era um costume comum, mas ele não aderiu à moda. Começou a escrever o diário não apenas para fazer um relato de atividades realizadas em um dia determinado, ou para registrar seus planos para o futuro. Escreve o diário como resultado da tomada de consciência sobre o próprio caráter moral: “O principal proveito consiste, pois, naquilo que discerni claramente – a vida desregrada que a maior parte das pessoas mundanas considera uma consequência da juventude, não é outra coisa senão consequência de **uma precoce perversão da alma**”. Insatisfeito com seu estilo de vida, Tolstói sente a necessidade de liberar-se da força externa dos padrões sociais e dirigir todas as atividades de sua existência para atingir o autoaperfeiçoamento moral:

O retiro é tão útil para o homem que vive em sociedade, como a vida social é para o homem que não vive nela. Separe-se o homem da sociedade, retraia-se ele em si, e tão logo o juízo lhe arranque os óculos que lhe mostravam tudo numa forma distorcida, e tão logo se aclare sua maneira de ver as coisas, então será para ele incompreensível como não via tudo aquilo antes. Deixe o intelecto agir, e ele lhe mostrará seu destino, ele lhe dará regras com as quais poderá entrar sem medo na sociedade.

Para isso, Tolstói precisa encontrar um método de trabalho que lhe permita moldar o próprio caráter. A escrita do diário se torna um instrumento para a

realização desse objetivo. Isso explica, por um lado, a ausência de anotações típicas de diário na etapa inicial de escrita e, por outro, o tom, a extrema franqueza e a severidade com que Tolstói fala sobre si e sobre a forma como realiza suas atividades.

Quando começa a escrever o diário, Tolstói tinha lido a *Autobiografia* de Benjamin Franklin, que foi para ele uma grande influência. Nessa autobiografia, o autor norte-americano redige uma série de tabelas de regras por meio das quais avalia o próprio comportamento diário e determina tarefas que possam levá-lo ao aperfeiçoamento moral. Inspirado nesse modelo, Tolstói escreve não apenas seu diário, anotado em vários cadernos, encabeçados por letras que seguem a ordem alfabética, mas faz também anotações de diversos tipos em cadernos paralelos de recordações, testemunhas, observações, pensamentos e outros. O caderno de regras de Tolstói evoca a autobiografia benjaminiana e tem uma relação particularmente estreita com o caderno de diários, motivo pelo qual é comumente editado como parte integrante deles.

Durante o primeiro mês de redação, o diário tolstoiano está constituído fundamentalmente pela análise da “Instrução” de Catarina II, que o autor alterna com reflexões curtas, mas categóricas: “Não é suficiente afastar as pessoas do mal. É ainda necessário estimulá-las para o bem” (TOLSTÓI, 2006, pag. 19, vol. 46). Um dos traços estilísticos do diário de Tolstói é o tom sentencioso de suas afirmações. O procedimento do autor consiste na análise pormenorizada de acontecimentos da própria experiência para, a partir dela, formular conceitos

gerais. Como afirma Eikhenbaum, é essa uma marca da herança do sentimentalismo e, especialmente, do parentesco de Tolstói com Rousseau.

Sendo o diário um tipo de texto íntimo que, geralmente, o autor destina a si próprio, é natural que não existam explicações dirigidas a possíveis leitores, que esclareçam, organizem ou guiem na leitura do texto. Contudo, é típico para o texto de Tolstói o aparecimento de explicações, instruções, justificativas por meio das quais guia a si próprio na futura leitura de suas anotações. Assim, a longa reflexão sobre a “Instrução” de Catarina II, que corresponde à segunda anotação do diário, é introduzida por meio de uma observação que constitui a chave para a leitura da primeira parte do diário: “Li a “Instrução” de Catarina e, **visto que me prescrevi a regra geral de, ao ler qualquer obra séria, meditar sobre ela e anotar as suas ideias notáveis, escrevo aqui minha opinião sobre os primeiros seis capítulos desse trabalho notável**” (TOLSTÓI, 2006, pag. 4, vol. 46. Grifo nosso).

A partir dessa observação, entende-se que o trabalho que Tolstói desenvolve por meio da escrita do diário é um exercício de autodisciplina, um instrumento para guiar, garantir ou avaliar a realização das tarefas a que se propõe. É por isso que em mais de uma ocasião, nos diários dos anos 1847 – 1854, que podemos considerar o período de formação de Tolstói como pensador e escritor, o texto dos diários traz referências diretas às regras que ele se prescreveu (no seu caderno de regras) a fim de avançar no seu processo de autoaperfeiçoamento moral. Quando Tolstói está insatisfeito com o resultado de sua atividade autoformadora, podem aparecer regras diretamente inseridas ora

antes de começar uma anotação no diário, ora intercaladas no meio dela. Assim é uma típica anotação do diário tolstoiano:

24 de março. Eu mudei muito, mas ainda não consegui esse grau de perfeição (nas minhas ocupações) que gostaria de alcançar. Não cumpro aquilo que me prescrevo. O que cumpro, cumpro mal e não cultivo a memória. Por isso, escrevo aqui algumas regras que, parece-me, muito me ajudarão, se as seguir. 1) O que tiver sido traçado para ser cumprido obrigatoriamente, cumpra-o, custe o que custar. 2) O que cumprir, cumpra-o bem. 3) Nunca consulte no livro se esqueceu alguma coisa, mas esforce-se por lembrar sozinho. 4) Obrigue com frequência a sua mente a agir com todas suas forças possíveis 5) Leia e pense sempre em voz alta. 6) Não tenha vergonha de dizer às pessoas que atrapalham, que elas atrapalham. Primeiro, faça que elas o sintam e, se elas não o compreenderem, então peça-lhes desculpas e fale com elas com franqueza. De acordo com a segunda regra, quero, com certeza, terminar de comentar toda a “Instrução” de Catarina” (TOLSTÓI, 2006, pag. 15, vol. 46).

À medida que Tolstói sente que atinge resultados em seu processo de aperfeiçoamento moral, traça ele novos objetivos para seu desenvolvimento pessoal:

Agora, quero prescrever-me só uma regra e adicionar outra a ela somente quando estiver acostumado a seguir a primeira. A primeira regra que me prescrevo é a seguinte. Nº 1: Realize tudo o que tiver determinado realizar. Não consegui cumprir a regra [...] Eu começo a acostumar-me à primeira regra que me havia estabelecido e agora me estabeleço a seguinte: olhe as mulheres, na sociedade, como um aborrecimento obrigatório da vida social e afaste-se delas quanto puder (TOLSTÓI, 2006, pag. 32, vol. 46).

O importante desse processo é que o trabalho no desenvolvimento pessoal acaba por levar Tolstói à análise da tarefa de escrever. Assim, em 7 de abril de 1847,

imediatamente depois de concluir a análise da “Instrução” de Catarina II, Tolstói escreve a primeira menção ao diário como ferramenta do processo de autoformação:

[7 de abril] (8 horas da manhã). Nunca tive um diário porque não via nenhuma utilidade nele. **Mas agora, que estou empenhado no desenvolvimento das minhas capacidades**, com um diário, estarei em condições de julgar o curso desse desenvolvimento. **No diário deve haver uma tabela de regras²⁴ e no diário também devem estar definidos meus atos futuros** (TOLSTÓI, 2006, pag. 29, vol. 46).

Mais uma vez a explicação do autor funciona não somente como uma chave de leitura, por enquanto para si próprio, senão que a menção direta ao caderno de regras chama a atenção para o papel que ele desempenha no processo de estabelecimento, por parte de Tolstói, de um método de trabalho. A citada anotação do diário continua:

Exatamente daqui a uma semana, vou para a aldeia. O que fazer, então, durante esta semana? Estudar inglês e latim, direito romano e **as regras**. Exatamente: ler “Vicar of Wakelfield”, procurar o significado das palavras desconhecidas, e estudar a primeira parte da gramática; ler a primeira parte das Instituições²⁵ para melhor conhecimento tanto da língua quanto do direito romano, terminar as regras da formação interior e recuperar o perdido para Lila no xadrez (TOLSTÓI, 2006, pag. 29, vol. 46).

Por um lado, é importante salientar que é esta a primeira vez que Tolstói escreve uma anotação mais típica do gênero de diário, no sentido de fazer um

²⁴ Tolstói redige não exatamente uma tabela de regras, mas uma espécie de tabela de controle de atividades. Nela há uma coluna para atividades a serem realizadas com seus respectivos horários e uma coluna de avaliação dessas atividades. A tabela de atividades é do ano de 1847.

²⁵As Instituições são a primeira parte do código de leis do imperador bizantino Justiniano. Com elas iniciava-se o curso de direito romano nas universidades

planejamento de atividades, em um dia determinado, para um dia determinado. Mas, por outro lado, é necessário observar que não é casual o fato de Tolstói começar a fazer listas desse tipo justamente nessa época. A anotação corresponde ao momento em que ele está dedicado à experimentação de um método para o desenvolvimento de um sistema de pensamento. No meio desse processo, Tolstói esforça-se em compreender os fenômenos da esfera ética e, para isso, tenta chegar a definições gerais a partir da análise daquilo que descobre como as partes mínimas compositivas de cada fenômeno. Assim, por exemplo, ao longo do diário, são objeto de reflexão o amor, a moral, a fé, a sociedade, o comportamento individual.

Na etapa em que Tolstói faz pela primeira vez anotações de atividades, um dos elementos de análise da esfera do indivíduo que interessa ao autor é justamente a atividade do homem, já que é por meio dos resultados das atividades que se manifesta o grau de desenvolvimento moral, e também por meio de atividades determinadas é que se avança nesse processo de desenvolvimento, conforme podemos comprovar, acompanhando o caderno de regras.

Convém abrir aqui um parêntese para observar melhor como funciona esse caderno e como se correlaciona com o caderno de diário. O caderno de regras está dividido em quatro partes, na seguinte ordem: “Regras para o desenvolvimento da vontade”, “Regras da vida”, “Regras” e “Regras em geral”. As anotações do caderno de regras estão datadas, portanto é possível estabelecer a simultaneidade com as anotações do caderno de diário. As “Regras da vida” de 16

de fevereiro de 1847 têm uma introdução. Nela, Tolstói se ocupa da questão da atividade do homem e define a maneira como ela se manifesta. Depois de ter definido a atividade, no período de março a maio de 1847 (período da anotação de diário citada), Tolstói estabelece regras para o desenvolvimento da vontade, que é para ele a capacidade intelectual que age sobre a reflexão e sobre a atividade do homem. Em particular, Tolstói divide a atividade em três tipos: corporal, afetiva e intelectual, e prescreve-se também um tipo de regra correspondente com cada tipo de atividade. Neste ponto, são especialmente interessantes as regras tocantes ao desenvolvimento das atividades corporal e intelectual. Tolstói escreve:

Regras para o desenvolvimento da atividade corporal

Regra 26) Invente para si mesmo a maior quantidade possível de ocupações. 27) Não tenha criados. 28) Não exija ajudantes para fazer o que puder terminar sozinho [...]

Regras para o desenvolvimento da atividade intelectual

Regra 32) Não faça *châteaux en Espagne*²⁶. 33) Esforce-se em dar a maior quantidade possível de alimento ao intelecto (TOLSTÓI, 2006, pag. 270-271, vol. 46).

É evidente a organicidade das regras e das anotações do caderno de diário: à regra de “invente para si mesmo a maior quantidade possível de atividades”, responde Tolstói com um planejamento: estudar inglês, latim, direito romano, ler “Vicar of Wakefield” e procurar as palavras desconhecidas no dicionário, estudar

²⁶Em francês no original. A expressão francesa *Faire, bâtir châteaux en Espagne* é equivalente à portuguesa “construir castelos no ar” (N. de T.).

gramática, ler as Instituições e terminar as regras da formação interior. É importante notar que Tolstói ainda não está dedicado à atividade literária, mas a série de atividades que se prescreve constitui uma etapa preparatória para a passagem de estudante de leis a escritor. Todas as atividades propostas são proveitosas para o aprimoramento de habilidades linguísticas e, daquele momento em diante, com mais e mais frequência, as anotações de cunho filosófico serão substituídas por reflexões sobre o processo de escrever. O mais importante aqui é que a anotação de 7 de abril de 1847 pode ser considerada como o início da transição do período puramente introspectivo para o verdadeiro período de formação do Tolstói escritor:

Da escola da auto-observação e autoexperimentação, Tolstói passa, por assim dizer, para a escola do artesão. Aparecem questões especificamente técnicas e reflexões teóricas sobre os procedimentos literários, aparecem os “tormentos da palavra” e, em relação a eles, os exercícios para a memória, o estilo e assim por diante (EIKHENBAUM, 1987, pag. 51).

Queremos salientar que o início da etapa criativa foi produto da consolidação do primeiro período de reflexão filosófica sistemática, que se sustenta no princípio de pormenorização e generalização, como podemos comprovar por meio da análise do processo de elaboração de regras. A busca filosófica e estética não se detém aqui. Mas interessa-nos mostrar os vínculos existentes entre conceitos e procedimentos estéticos desenvolvidos nesta etapa e a produção artística do Tolstói tardio, no intuito de desvendar a organicidade existente entre o pensamento do Tolstói jovem e a obra do Tolstói maturo.

3.3. Transfiguração ficcional da herança documental

Um dos propósitos da presente pesquisa é elucidar o processo de transfiguração do material documental do diário de Liev Tolstói em suas obras artísticas. Por isso, consideramos importante analisar obras de períodos diversos da criação tolstoiana, no intuito de mostrar que a persistência de motivos e procedimentos artísticos desde a juventude até a maturidade do escritor, não é outra coisa mais que uma evidência da organicidade entre pensamento e realização artística. Escolhemos para tanto as obras *Os cossacos* (1863) e *Khadji-Murát* (publicado em 1912), pela coincidência de motivos, inspirados pelas vivências pessoais da etapa juvenil, não simplesmente reconhecíveis no texto do primeiro período das anotações de diário, mas evidentemente transfigurados artisticamente nas obras citadas. Também pelo espaço dos relatos – o Cáucaso – que, como pretendemos mostrar, ocupou um lugar importante na imaginação tolstoiana ao longo de toda sua vida. Por último, queremos mostrar o significado que essas novelas têm no conjunto da produção artística tolstoiana que compreendemos como um todo indivisível de pensamento e realização artística.

Confluências entre o material de diário e a criação artística – o caso de *Os cossacos* e *Khadji-Murát*

Como já mencionamos neste trabalho, aos 18 anos de idade, Liev Tolstói entra em um processo de autoanálise e decide empreender um caminho de aperfeiçoamento moral que se prolongaria durante toda sua existência. As marcas que esse processo deixou na vida e criação artística de Tolstói são visíveis em todos seus textos e, desde muito cedo, também nos diários que escreveu até poucos dias antes de sua morte em 1910. A leitura do diário de Tolstói, em conjunto com suas obras literárias confirma que as relações entre pensamento e criação artística são tão estreitas que as fronteiras entre os textos não ficcionais e as obras artísticas do autor se tornam difusas; como afirmou Vladímir Nabókov *“it is [...] difficult to separate Tolstoy the preacher from Tolstoy the artist—it is the same deep slow voice, the same robust shoulder pushing up a cloud of visions or a load of ideas.”* (1981, pag. 93).

No caso de Tolstói, a confluência pensamento – realização artística está presente em todas as etapas da experiência criativa do escritor. Vejamos, como exemplo, o caso da novela *Os cossacos*. Na coleção das obras de Tolstói em 90 volumes, o sexto livro está inteiramente dedicado a essa novela. O fato chama logo a atenção, já que não se trata de uma obra muito extensa. Contudo, existe um grande acervo de materiais relacionados à obra, entre rascunhos, anotações e variantes. Não seria um tema de grande importância, não fosse porque o trabalho sobre a obra ocupou um lugar especial no percurso artístico do autor.

A novela, publicada pela primeira vez em 1863, na revista *Rússkii véstnik* (O mensageiro russo), ocupou a atenção do autor durante mais de 10 anos. Quando Tolstói parte para o Cáucaso em 1851, está envolvido em um processo

de autoaperfeiçoamento moral. Não tem planos bem definidos, mas espera que a permanência nessa região contribua para esse processo, por influência do contato com uma natureza, valores, costumes e situações que apenas conhecia por meio das obras de Púchkin e Lêrmontov.

Uma vez no Cáucaso, alista-se no exército como cadete, e leva a vida de um oficial da nobreza, o que frustra suas esperanças de avançar em seu aperfeiçoamento moral:

Como vim parar aqui? Não sei. Para quê? Também não. Gostaria de escrever muito: acerca da viagem de Ástrakhan à stanitsa²⁷, acerca dos cossacos, da covardia dos tártaros e acerca da estepe [...] Queria escrever muito, mas [...] estou obcecado pela preguiça [...] A natureza, na qual confiava mais do que em qualquer outra coisa quando tinha o objetivo de vir para o Cáucaso, não representa, até agora, nada atraente. A ousadia que esperava que se manifestasse em mim, também não apareceu (TOLSTÓI, 2006, pag. 60 – 61, vol. 46).

De qualquer maneira, ocupa-se com o trabalho sobre a novela *Infância* e, paralelamente, escreve seu diário, no qual, além das tarefas do dia e programas de atividades para o futuro, anota as primeiras impressões de sua vida no Cáucaso. Essas anotações são feitas não porque haja um plano definido de escrever a novela, mas por causa do sucesso de *Infância*. Tolstói começa a interessar-se seriamente por ser escritor, e tudo o que é relativo à vida caucasiana

²⁷ A stanitsa é uma unidade administrativa constituída por um ou vários assentamentos de cossacos. Na assembleia da stanitsa era eleito o governo conformado pelo atamã, seu ajudante e seu tesoureiro. O atamã dividia a terra entre as famílias de cossacos. As stanitsas constituíam bastiões de defesa contra os ataques inimigos.

se torna o motivo predileto de seus exercícios literários. Em cadernos de anotações, folhas soltas e no diário, começam a aparecer descrições como esta, de 1851:

Noite clara, um ventinho fresco percorre a tenda e faz vacilar a luz da vela já consumida. Ouve-se um longínquo latir de cachorros no *aul*²⁸ e a chamada de verificação da sentinela [...] Noite milagrosa! A lua acabou de sair de trás de um montículo e iluminou duas pequenas e finas nuvenzinhas baixas [...] de novo, tudo fica calmo e, de novo, ouve-se só o assobio do grilo e arrasta-se uma nuvenzinha levinha e transparente do lado das estrelas longínquas e próximas (TOLSTÓI, 2006, pag. 61 – 65, vol. 46).

A plasticidade das imagens de então ressoa em *Os cossacos*; é a mesma atenção a natureza e a representação do mesmo ambiente, a mesma percepção de harmonia e tranquilidade, mesmo que existam contrastes:

A noite era escura, quente e calma. Só numa parte do céu havia estrelas, a outra e maior parte, a das montanhas, estava fechada por uma única e enorme nuvem preta. Unindo-se às montanhas, ela ia se expandindo mais e mais e suas bordas curvas separavam-na nitidamente do profundo céu estrelado [...] A maior parte da madrugada já tinha passado. A nuvem negra, arrastando-se para o Oeste e rasgando suas bordas,

²⁸ Localidade rural dos povos turcos. Nas montanhas do Cáucaso, principalmente no Daguestão, os *aul* são povoados fortificados. As casas nos *aul* costumam ser construídas de pedra e na encosta da montanha, para defender a população de ataques inesperados. No século XIX, durante a guerra russa no Cáucaso, os *Aul* foram pontos defensivos resistentes que, na maioria dos casos, só conseguiam ser tomados de assalto. No norte do Cáucaso, a população eslava tradicionalmente chama *aul* todas as localidades não cristãs. Para os povos do Cazaquistão, Ásia Central e Basquíria, esse termo designava, inicialmente, os povos nômades. O estabelecimento dos *aul* como localidades permanentes está ligado à passagem da vida nômade à vida sedentária durante o século XIX e começo do século XX.

abriu o céu limpo e estrelado e a lua crescente dourada brilhou sobre as montanhas. Veio um frescor sensível (TOLSTÓI, 2012, pag. 63).

Aos poucos, dentro do processo de formação do escritor, não apenas o exercício de descrição de paisagens interessa a Tolstói; também a representação de caracteres e, por isso, o círculo de conhecidos e amigos se torna objeto de observação e aparecem anotações que dariam vida às personagens de *Os cossacos*. Tolstói escreve em seu diário, em agosto de 1851:

Eu cantava com grande animação. A timidez não segurou minha voz e não me fez confundir os tons; com grande prazer, eu me escutava. A vaidade, como sempre, penetrou na minha alma e pensei: “é muito agradável para mim escutar-me, mas deve ser ainda mais agradável para os outros”. E ainda invejei o prazer deles, do qual eu estava privado quando de repente, ao tomar ar e prestar atenção aos sons da noite para cantar ainda com mais sentimento a seguinte estrofe, escutei um sussurro sob minha janelinha. “Quem está aí?”. “Sou eu”, me respondeu uma voz que não reconheci apesar de sua segurança de que essa resposta era absolutamente satisfatória. “Quem é «eu»?”, perguntei desgostado com o profano que tinha perturbado meu sonho e meu canto “Eu estava indo pra casa, parei e escutei”; “Ah, Marka?”; “Sim, exato! Parece que o senhor, Vossa Excelência, permite-se cantar canções calmucas?”; “Que canções calmucas?”; “Sim, eu escutei –continuou ele sem notar minha aflição e ofensa– que a voz era parecida com as melodias deles”; “Sim, calmucas”.

Tinha que ser o coxo do Marka com sua conversa estúpida que estragou meu prazer. Agora está tudo acabado, já não posso continuar nem a sonhar nem a cantar. Agora me veio a ideia de que canto muito

mal, que o riso que ouvi no quintal vizinho foi provocado pela minha canção. Voltei a mim sob uma impressão desagradável. Trabalhar também não pude, dormir não queria. Além disso, Marka, tal parecia, estava em boa disposição de espírito e foi um instrumento completamente inocente de minha decepção. Eu lhe manifestei meu assombro de que ele ainda não dormisse; ele me disse com muitas palavras extravagantes e incompreensíveis que tinha insônia. Entre nós se estabeleceu uma conversa. Ao saber que eu não queria dormir, pediu permissão para entrar, com o qual eu concordei, e Marka sentou-se encostando suas muletas em minha cama.

A personalidade de Marka, que, no entanto, se chama Luká, é tão interessante e tão tipicamente cossaca que vale a pena ocupar-se dela. Meu senhorio, um velho dos tempos de Ermólov, o cossaco velhaco e brincalhão lapichka, chamou-o Marka em virtude de que, como ele fala, há três apóstolos: Luká, Mark e Nikita, o Mártir²⁹ e que um ou outro dá na mesma. Por isso, apelidou Lukachka³⁰ de Marka e o nome dele se espalhou por toda a *stanitsa*: Marka (TOLSTÓI, 2006, pag. 82, vol.46).

Marka ou Luka Siejin era um jovem cossaco da *stanitsa* Starogladkóvskaia. Tolstói transferiu o nome e alguns traços de sua personalidade para o Lukachka de sua novela. Já lapichka, ou melhor, lepichka, é Epifan Sekhin, um velho cossaco de Greben, também da *stanitsa* Starogladkóvskaia, foi o protótipo do Tio

²⁹Nikita, o Godo, ou o Mártir, foi um dos principais evangelizadores da região norte do Mar Negro. Morreu martirizado e suas relíquias estão em Kosovo. É venerado pelas igrejas Ortodoxa e Católica.

³⁰ Na língua russa é muito comum o uso de hipocorísticos. Aqui Lukachka é a forma carinhosa de Luká, Marka de Mark, e lapichka ou lepichka de Epifan.

Erochka quem, analogamente, chama Lukachka de Marka na novela. Tudo isso Tolstói anotou em seu diário, ainda sem ter em vista a realização de *Os cossacos*.

Em fins de 1852, sob a influência de suas leituras de Rousseau, que escrevia versos para melhorar o estilo literário, Tolstói resolve também começar a escrevê-los e, em 1853, compõe um poema em que uma jovem cossaca procura inutilmente o olhar do amado entre todos os cossacos que retornam da campanha. No entanto, o corpo dele, coberto com uma capa de feltro, é levado sobre um cavalo. A moça se chama Mariana. Tolstói escreveria no seu diário que os versos eram “repulsivos”, mas não abandonou a protagonista, que entrou em seus *Cossacos*.

Em agosto de 1853 anota pela primeira vez no seu diário: “Pela manhã comecei a escrever uma novela cossaca” (TOLSTÓI, 2006, pag. 173, vol.46). Daí em diante as referências ao projeto de redigir a novela se tornam explícitas, se bem que mais escassas até 1856. Nesse período, Tolstói estava comprometido com diversos assuntos: trabalha em *Adolescência*, transfere-se para o Exército do Danúbio, participa do Cerco de Sebastopol, escreve e publica *Os contos de Sebastopol*, viaja a Petersburgo, onde entra no círculo dos escritores mais proeminentes de sua época, e recebe a baixa do exército para dedicar-se exclusivamente à literatura. Aparecem então *A nevasca*, *Dois hussardos*, *A manhã de um proprietário* e *Encontro no destacamento*. Mas tudo isso não significa que tenha abandonado sua ideia de escrever uma obra caucasiana. Também pertencem a esse período anotações sobre a releitura de Púchkin e Lêrmontov, que mostram o significado que o Cáucaso adquire para ele:

Achei o começo de Izmail-Bei extremamente bom. Pode ser que tenha me parecido assim, mais do que nada, porque começo a amar o Cáucaso [...] com um amor intenso. É realmente boa esta região selvagem onde tão estranha e poeticamente se unem as duas coisas mais contraditórias: a guerra e a liberdade [...] Em Púchkin me impressionaram os Ciganos que, coisa estranha, não tinha entendido até agora (TOLSTÓI, 2006, pag. 10, vol. 47).

Nos anos 1857 e 1858, encontram-se bastantes referências à escrita da novela mas, mesmo assim, ela não foi concluída. Depois, por um longo período, Tolstói se ocupou, principalmente, da elaboração de *Juventude*, e raras vezes aparecem alusões ao trabalho na novela *Os cossacos*. Após a viagem pela Europa (que inspirou Tolstói na redação de *Lucerna*), por fim, em 17 de fevereiro de 1860, aparece nova menção importante ao projeto de redigir a novela do Cáucaso: “Escrever *Os cossacos*, (o mais importante, sem interrupções)” (TOLSTÓI, 2006, pag. 24, vol. 48). Mais uma vez, o plano não se realizou. No fim de junho desse ano Tolstói perde seu irmão mais querido (Nikolai Nikoláevitch). Depois disso, parte em sua última viagem ao estrangeiro, com o intuito específico de estudar os modelos pedagógicos vigentes nas escolas europeias. Fica por lá 6 meses; volta para casa e aos poucos retoma o curso de sua vida. No período de 1861 – 1862, continua envolvido em suas atividades pedagógicas - a escola de Iásnaia Poliana - e trabalha na escrita de outras obras (*Polikuchka*, *Tikhon* e *Malania* e *Kholstomer*). Além disso, no outono de 1862, aos 34 anos de idade, casa-se com

Sófia Andriéevna Bers, fato que representa uma importantíssima mudança em sua vida pessoal e artística.

Em sua situação de homem recém-casado e com a expectativa de formar uma família, surge a necessidade de pôr em ordem todos os assuntos financeiros. Em novembro desse mesmo ano, Tolstói empreende a tarefa de organizar seus materiais referentes a *Os cossacos*, e em 19 de dezembro escreve no seu diário: “Terminei a primeira parte de *Os cossacos*” (TOLSTÓI, 2006, pag. 47, vol. 48). Tolstói esperava ainda elaborar os materiais do motivo caucasiano, e assim transformar sua novela em um romance. Por volta de 1865, dois anos depois da publicação da novela e já envolvido com a escrita de *Guerra e paz*, ainda pensa nesse objetivo, mas não chegou a realizá-lo. O material elaborado e organizado até o fim de 1862 foi entregue a Mikhail Nikíforovitch Katkov, diretor da revista *Rússkii véstnik*, em pagamento de uma dívida de jogo, como explica Tolstói em carta de 7 de fevereiro de 1862:

Estou aqui –em Moscou–. Como sempre, paguei o tributo a minha paixão pelo jogo, e perdi tanto que me coloquei em um aperto. Em consequência, como castigo e para endireitar a situação, peguei 1000 rublos do Katkov e prometi entregar-lhe meu romance caucasiano neste ano. Pensando bem, estou muito contente com isso. Se não fosse assim, esse romance, do qual muito mais do que a metade está escrita, ficaria largado eternamente e seria usado para cobrir as frestas das janelas (TOLSTÓI, 2006, pag. 417, vol. 60).

E assim terminam as peripécias da elaboração e publicação da obra. Apesar das muitas expectativas frustradas de reelaboração, *Os cossacos*

representa um momento criativo muito importante no conjunto da obra tolstoiana. A novela é, em si mesma, a passagem do escritor jovem para o escritor adulto. O longo processo de observação, anotação, pesquisa, recriação literária da experiência pessoal e a organização dos vastos materiais constituem o desenvolvimento de um método que habilita o autor para o grande gênero: o romance. Com certeza, graças a essa experiência foram possíveis *Guerra e paz* e *Anna Kariênina*. Por outro lado, o motivo do Cáucaso que Tolstói não abandonaria durante toda a sua vida (escreveu *O prisioneiro do Cáucaso* em 1872 e *Khadji-Murát*, que foi publicado postumamente) já desvenda aqui todo o seu significado. É nesse cenário em que Tolstói consegue formular grandes questões de seu pensamento pela vez primeira.

Experiência semelhante é a do jovem Olénin de *Os cossacos*. Sai de Moscou cheio de perguntas, convicto de não ter experimentado o amor nem uma única vez na vida, sem poder compreender que coisa é o amor, para que ele existe, nem se existe ele realmente ou não. Só entende o sentido da existência e o significado do amor quando é capaz de colocar-se no seu lugar certo no conjunto da natureza:

Ele imaginou claramente o que [os mosquitos] pensavam e o que zuniam: “Para cá, rapazes! Esse aqui pode ser comido!” E ficou claro também que ele não era um nobre russo coisa nenhuma, nem membro da sociedade moscovita, ou amigo e parente do fulano e do sicrano, mas apenas um simples mosquito, ou faisão, cervo, igual àqueles que habitavam em sua volta (TOLSTÓI, 2012, pag. 136).

E de repente, Olénin sentiu, como uma iluminação, que tinha encontrado o sentido da vida: ser feliz. E ser feliz significava viver para os outros, como vive cada ser na natureza. Nela, ninguém fica à toa. Cada ser, com o curso normal de sua existência, contribui para o desenvolvimento de todos os demais. O homem, para conseguir fazer sua contribuição ao desenvolvimento harmônico de seus semelhantes e de todos os seres, precisa superar o egoísmo e amar; amar todo mundo, amar cada ser:

Pensei muito e mudei muito nesses últimos tempos –escrevia ele – e cheguei ao bê-á-bá. Para ser feliz é preciso apenas amar e amar com abnegação, amar tudo e a todos, expandir a teia de amor para todos os lados: pegar todos os que caírem nela. Assim eu peguei Vaniucha, tio Ierochka, Lukachka e Marianka (TOLSTÓI, 2012, pag. 182).

Mas logo Tolstói também faz com que seu herói perceba que essa ideia de amor é apenas um ideal elevado, difícil, se não impossível de alcançar, e assim Olénin, apesar da convicção de olhar para Mariana como para a beleza das montanhas, entrega-se ao sentimento e diz a si mesmo: “‘Tudo o que eu pensava antes era besteira – o amor, a abnegação, Lukachka. Só existe uma felicidade: quem está feliz, está com a razão’, passou pela sua cabeça. E com uma força inesperada para ele mesmo, Olénin abraçou Mariana e beijou-a na têmpora e na face” (TOLSTÓI, 2012, pag. 170-171).

Só o Tolstói maduro conseguirá resolver o impasse entre ideal e prática, mas o importante é notar aqui como a natureza, que frustrara as esperanças do jovem Tolstói de 1852, fala eloquentemente para o Tolstói mais maduro de 1862:

O Cáucaso era completamente diferente daquilo que ele imaginara. Não encontrou ali nada parecido com seus sonhos nem com as descrições que tinha ouvido ou lido. “Não há nada de burkas, precipícios, Amalatsbekes, heróis ou facínoras”, pensava ele. “As pessoas vivem como vive a natureza: nascem, morrem, casam-se, nascem novamente, bebem, comem, alegram-se, brigam, morrem outra vez e nada de condições além daquelas irrevogáveis, que a natureza impôs ao sol, à relva, aos bichos e árvores. Eles não têm outras leis...” E por isso essas pessoas, em comparação com ele, pareciam-lhe belas, fortes e livres (TOLSTÓI, 2012, pag. 175).

Com olhar adulto, Tolstói percebe que é justamente no que há de repetitivo, de cíclico, que se revela o verdadeiramente extraordinário da natureza: sua eterna harmonia perfeita na qual o convívio equilibrado de todos os seres e acontecimentos torna-os “belos, fortes e livres”. Essa ideia permanece em Tolstói ao longo da vida, e ele a realiza artisticamente, de forma magistral, em sua novela *Khadji-Murát* na qual, não por acaso, o autor volta para o Cáucaso: é nesse espaço que lhe foi dado apontar, por vez primeira, para as questões essenciais da vida.

A novela *Os cossacos* representa o elo fundamental entre as primeiras inquietações filosóficas e estéticas de Tolstói. Por aqui precisamos passar para melhor compreendermos a criação artística e o pensamento tolstoianos como um todo coerente, também com todas as contradições. No fim da vida, Tolstói encarnou, em sua fuga de casa, a decisão de tornar consequentes seu pensamento e seu estilo de vida. Nesse ato, ele resolve a questão central comum ao jovem e ao tardio Tolstói, e também a seu herói Olénin: “Será que ser um

simples cossaco, viver junto à natureza e ainda fazer o bem para os outros é mais tolo que sonhar com ser ministro ou coronel?” (TOLSTÓI, 2012, pag. 175).

Os questionamentos ético-filosóficos não abandonam Tolstói em nenhuma época de seu desenvolvimento pessoal ou artístico. Por isso, ao longo do tempo persistiu em sua tarefa de escrita do diário, como um exercício, uma disciplina, sempre vinculados ao aperfeiçoamento moral. Se uma questão permanecia não resolvida para Tolstói, o autor voltava a ela insistentemente. Por isso não surpreende que o ambiente, pessoas e valores que o ocuparam na época de escrita de *Os cossacos*, sejam reelaborados artisticamente na última novela – *Khadji-Murát*.

Mas os vínculos entre preocupação ética e realização estética, no caso de Tolstói, podem ser às vezes problemáticos. É por isso que não raro se ouve e se lê que Liev Tolstói passou por uma profunda crise espiritual por cuja causa abandonou a literatura para dedicar-se a compor textos moralizantes. A publicação de algumas obras da época de maturidade, provocaram intensas polêmicas, ainda durante a vida de Tolstói, justo por causa do conteúdo tido como absurdamente moralista. É o caso, por exemplo, da novela *Sonata a Kreutzer*. Publicada em 1891, gerou uma onda de cartas dirigidas ao autor em que lhe pediam que explicasse a sua defesa da abstinência sexual. Ainda hoje, o assunto tratado por Tolstói em sua novela é visto com surpresa, justamente porque se compara o argumento do autor com os pormenores de sua biografia: insiste-se em apontar uma contradição flagrante entre o discurso abstencionista e o homem que teve treze filhos. Apesar de tudo, a novela, como afirma Jay Parini, conta com alguns

defensores como Anton Tchekhov que afirmou: “raramente se encontrará algo tão poderoso quanto à seriedade da concepção e à beleza da execução” (Tchekhov apud Parini, 2011, pg. 10). Mesmo assim, Parini qualifica a *Sonata a Kreutzer* de “estranha” e “trabalho peculiar” (idem). Tal percepção, costuma extender-se ao conjunto da obra de Tolstói, até um ponto que parece que Tolstói tivesse realizado sua obra literária apesar de si próprio. Harold Bloom, por exemplo, afirma que Tolstói “*who moralized both abominably and magnificently, has little original to say concerning the pragmatics of literary representation. What might be called his theory of such representation is outrageous enough to be interesting*” (Bloom, 1986, pag. 7) e, surpreso com o aparecimento de Khadji-Murát, disse que, felizmente, “*Tolstoy seems at moments to have found his way back to an art that never quite was, even in the remote past, and yet something in us wants it to have existed*”. (idem). Stefan Zweig, por sua vez, cita a famosa carta que Turguêniev escrevera no leito de morte, pedindo a Tolstói que voltasse para a literatura e ainda afirma em um ensaio que dedica ao autor russo, que

Tolstói que, mais do que qualquer outro, tinha visto e provado tudo o que existe de sensual no mundo, homem da terra e a ela ligado, nunca se inclinara até então, em momento algum de sua vida para a metafísica. Jamais havia sido o pensador que um instinto elementar ou a alegria de pensar entusiasma; na sua arte épica era para o lado sensível das coisas e não para o seu sentido que voltava a sua atenção [...] Esta exaltação interior que fez de Tolstói um sonhador inquieto, um pensador, um senhor da vida, não tem razão nenhuma de se designar por um nome. Provavelmente não foi mais do que um estado originado pela época climatérica, pelo medo da velhice, pelo medo da morte, uma depressão nervosa que se transformou numa paralisia passageira (ZWEIG, 1976, pag. 11-13).

Contudo, a leitura de períodos diversos da obra de Tolstói, revela uma linha de pensamento e obra muito mais orgânicos do que observa Zweig (ou até do que parece mostrar Bloom).

É desnecessário dizer que esse retrato é simplista e equivocado. A vida de Tolstói como um todo era muito mais complexa do que esse retrato raso sugere. Também era muito mais integrada [...] em toda parte, a visão de Tolstói era abrangente, afetava as opiniões sobre a sociedade e a política, a guerra e a paz, estendendo-se também ao comportamento pessoal (PARINI, 2011, pag. 7-10),

fato que explica a inclinação de Tolstói para os textos não literários, que escreveu sempre paralelamente a seu quefazer artístico. A leitura dos diários, desde a época juvenil, revela a relação do autor com a criação artística. Neles é visível de que maneira o desenvolvimento gradativo do pensamento levou Tolstói a afastar-se por momentos da literatura, não de repente, como coloca Zweig, não de forma incompreensível como manifesta Bloom, mas como resultado de uma reflexão permanente sobre a literatura e a vida, que o levou à insatisfação em relação à criação artística, para a qual Tolstói se viu inclinado, na juventude, de uma forma mais ou menos casual. Estando no exército, começou a fazer algumas experiências literárias, junto com seu irmão Nikolai. Então o trabalho literário estava longe de tornar-se uma ocupação séria e definitiva na sua vida. Ainda no exército, foi-lhe encomendado dirigir a criação de uma espécie de revista para a instrução da tropa, que tinha nível de educação muito baixo. Ali participavam o irmão Nikolai e outros oficiais instruídos. A publicação não se realizou, mas Tolstói se sentia cômodo com o encargo, porque lhe parecia ter alguma habilidade para a escrita. Nos próprios diários começam a aparecer textos com assuntos,

personagens e situações que alimentariam sua obra literária ao longo de todos os anos, mas que são eles próprios, dignos de atenção como textos autônomos. Bastante cedo, Tolstói afirma “O lema do meu diário deve ser “non ad probandum, sed ad narrandum”,* e cada vez com mais frequência se encontram reflexões sobre o diário como texto para ser lido, não por ele, mas por leitores específicos (depois do casamento pensa sempre em que o diário deve ser lido, pelo menos, por sua esposa e, em ocasiões pelos filhos) ou por leitores desconhecidos. Assim, afirma ele em 1853:

A ideia de escrever em livros diferentes meus pensamentos, observações e regras é muito estranha. É muito melhor escrever tudo no diário, e esforçar-me em escrever de forma regular e limpa para que ele seja, para mim, um trabalho literário e para que possa ser, para os outros, uma leitura agradável. No fim de cada mês, ao revisá-lo, posso escolher e extrair o que achar notável. Para facilidade, vou fazer um pequeno índice de cada dia em folhas separadas (TOLSTÓI, 2006, pag. 179, vol. 46).

O grau de consciência de Tolstói acerca de seu diário como texto para ser lido e relido, não só por ele mas até por futuros leitores desconhecidos, leva a questionar a ideia de Oleg Egorov de que “os diários não são uma obra de arte no sentido que, o que menos há neles é algo de artístico, de artificioso” pois “os diários não se compõem, eles se escrevem³¹”, salientando com isso a natureza imediata,

* Em latim no original. Não para demonstrar, mas para narrar. Anotação do diário do ano 1854.

³¹ Em russo, “*dnievniki ne sotchiniautsa, a vedutsa*”. Há aqui uma diferença semântica difícil de verter para o português: a ação realizada por quem escreve um diário, em russo, chama-se “*vesti*”, que significa levar. Não se transmite uma caracterização do tipo de trabalho que faz o autor do diário, simplesmente, que ele o faz. Já o verbo “*sotchiniatsa*” significa compor, redigir. Este último verbo transmite a ideia de processo de elaboração, de trabalho no texto. Quem compõe, dá forma, cria, quem “leva”, ou como dissemos antes, “escreve” um diário apenas representa por meio de caracteres. Eis a diferença que Egorov quer salientar: o diário não é um tipo de texto criado e trabalhado com determinados fins artísticos.

não elaborada que caracteriza os apontamentos de diário. Dentro dos diários de Tolstói há uma diversidade de estilos temas e procedimentos, que levam logo a pensar que Tolstói compunha seu diário, não apenas o escrevia, como afirma Egorov. E pode até afirmar-se, como pensava Buchkanets, que apesar de toda a variedade que possa observar-se no diário de Tolstói, há também algo que lhe confere a integridade e a elegância da ideia, justamente como texto literário. No diário de 1847 e de início de 1850 existe uma “linha de enredo” (BUCHKANETS, 2015, pag. 3) que é o processo de autoaperfeiçoamento moral e espiritual regido pelo conjunto de regras que Tolstói redige tanto dentro do próprio diário, como em cadernos paralelos. Por isso, para alguns estudiosos

já se tornou lugar comum a ideia de que os diários de Lev Nikoláevitch Tolstói representam um tipo de documento histórico do nascimento de uma nova aproximação ao estudo da psicologia do homem; neles há uma constante autoanálise que tudo penetra, uma tendência ao autoconhecimento de si com o objetivo do autoaperfeiçoamento (Morozenko, apud Buchkánets, pag. 8).

Mas a própria Buchkanets considera que no diário de Tolstói mal se pode falar de “autoanálise completa e profunda” (pag. 8) e logo aponta como, com a partida para o Cáucaso, “Tolstói começa a escutar a si próprio com mais atenção, atormenta-se menos e aparecem os estudos – os esboços de outras pessoas (lapichka, Knoring), a descrição desses ou daqueles acontecimentos da vida na stanitsa³², esboços de gênero e paisagem” (pag. 9). As longas listas de regras de vida e balanços de comportamento, são gradativamente diminuídas e substituídas

³² Povoado de cossacos (N. de T.).

por reflexões sobre o processo de escrita. É interessante notar que, no primeiro ano do diário, Tolstói escrevia um caderno paralelo de regras e, com efeito, nesta etapa de escrita o que ocupa o lugar central das preocupações do autor é a questão ética-moral. Em 1851 o centro das atenções de Tolstói muda um pouco. A questão ética não desaparece jamais, mas ele começa a ocupar-se das questões literárias. Nesse período aparecem as primeiras considerações sobre a possível composição de uma novela³³ e nesta etapa, o caderno paralelo de regras³⁴ é substituído por outro de natureza diferente: o caderno D contém uma longa reflexão sobre as ideias expressadas por Alphonse de Lamartine acerca da imaginação e da natureza humana em seu romance *Geneviève*. Tolstói fala aqui, diretamente, sobre o labor literário:

Onde estão as fronteiras entre prosa e poesia, eu nunca o entenderei. Embora exista uma questão acerca dessa matéria na *filologia*. Mas é impossível entender a resposta. A poesia são versos. A prosa, não são versos. Ou, a poesia é tudo exceto os papéis de negócios e os livros didáticos (TOLSTÓI, 2006, pag. 71, vol.46).

Aos poucos, não só meditações sobre a criação artística, mas descrições, pequenas histórias, canções, poesias, enfim, pequenas criações literárias

³³ Nesta época Tolstói concebe o plano de realizar uma obra com o nome “três etapas de uma vida”. Esse projeto se materializará na trilogia *Infância, Adolescência e Juventude*.

³⁴ Em 1847, quando Tolstói começa a escrever seus diários, escreve também, paralelamente, outro tipo de anotações em cadernos separados. Tolstói diferenciava esses cadernos com nomes. Os diários eram nomeados com letras do alfabeto, em ordem sucessiva, e cada caderno paralelo era diferenciado com um nome de acordo com o conteúdo. Conservam-se junto aos cadernos “A, B, C, D, e.t.c.” dos diários, os cadernos de regras, de lembranças, de testemunhas, entre outros. Em ocasiões, esses cadernos eram também datados, e é possível por isso afirmar que Tolstói escrevia esses textos de forma simultânea. De todos esses cadernos, só os cadernos de regras soem ser editados como parte integrante dos diários, devido ao caráter orgânico que a redação de regras assume no conjunto dos diários do escritor.

nascidas da reflexão sobre o processo de escrever constituem o próprio texto do diário

Como bem observa Eikhenbaum, o interesse principal de Tolstói nesse período está no desenvolvimento das capacidades descritivas. Primeiro de paisagens (como na passagem citada) e depois, na construção do retrato físico e moral das pessoas. A primeira tentativa nesse sentido, como já mencionamos neste trabalho, é a descrição do oficial Knoring.

O interessante é notar como descrições, pessoas, acontecimentos, enfim, materiais recolhidos ainda na juventude aparecem vivamente reelaborados justo em *Khadji-Murát*, novela que tanto impressionou Harold Bloom. As pessoas que mais interessam a Tolstói nessa época (Iepichka e Balta) estão nessa novela, além do ambiente da guerra que Tolstói recriou também a partir da experiência juvenil no exército, em que, por sinal, tomou conhecimento do acontecido com Khadji-Murát³⁵. A novela, diferente do que se pode pensar, não é apenas um relato de guerra, em todos os sentidos “menor” que *Guerra e Paz*, mas que pelo menos lembra o grande romance, como pensa Jay Parini. Em *Khadji-Murát* há uma harmonia perfeita entre os acontecimentos e o pensamento de Tolstói. Em momento algum se sente algum peso moralizante e, contudo, a novela não é um relato de aventuras.

³⁵ Em 20 de março de 1852, quando Tolstói tinha 24 anos, escreve em seu diário: “Depois do almoço estive escrevendo, chegou Durda, incomodou-me; mas eu tive vergonha de expulsá-lo porque antes eu o recebia bem. Ele deve ser um astuto finório. Me contou sobre a escaramuça de Hadji-Murát com Arslan Khan sobre a mesquita”. É a primeira menção explícita aos acontecimentos tocantes a Khadji-Murát, mas as situações e pessoas que rodeiam Tolstói nesse período de sua vida no exército, constituem os protótipos facilmente indetificáveis das personagens dentro da novela. Khadji-Murát foi publicada postumamente.

A preciosa imagem da bardana arrancada pelo narrador, não por acaso abre e fecha o relato dando à novela a “simplicidade comovente” que Parini atribui aos textos de maturidade de Tolstói (PARINI, 2011, pg. 14). Trata-se aqui da mestria em representar todo o significado da luta desigual de Khadji-Murát até o último instante da vida, por meio de um quadro único: o sacrifício da planta que, vigorosa e bela, resiste com a força de seus espinhos e das fibras de seu talo ao ataque do homem que a arranca e tira-lhe a vida. Assim como Tolstói consegue traçar em Khadji-Murát um círculo perfeito pelo procedimento de começar e terminar o relato com a mesma imagem, da mesma forma a novela, que é a última de Tolstói, fecha o círculo criativo do autor, mostrando também um equilíbrio perfeito entre trabalho artístico e pensamento, que só a experiência e talento literário reunidos podiam produzir.

“Há uma simplicidade comovente nos escritos da maturidade de Tolstói”. Esse sentimento de simplicidade é resultado do equilíbrio em que se sustenta toda a obra. Está claro que na novela é importante a questão da inutilidade da guerra, que é vista como resultado do capricho do homem. Mas com certeza não é por causa dessa ideia e sim pela forma como Tolstói constrói sua novela que ela se torna uma ópera prima. Mais uma vez, como já apontáramos em *Os cossacos*, trabalho da etapa intermediária da produção artística tolstoiana, a estrutura circular, remete para o caráter cíclico da natureza, onde os períodos de destruição são indiferentemente seguidos por períodos de renascimento e de nova destruição. Ao assemelhar Khadji-Murát à bardana, Tolstói controla o pathos da grandeza da vida e morte de seu herói, e as introduz no ciclo natural da vida de

todos os homens. Nesse sentido, “We can remember the universal adage, that if nature could write, it would be Tolstoy. His art itself is nature” (Bloom, 1986, pag. 9).

Capítulo 4

Sobre a prosa psicológica

Tradução da introdução à obra *Sobre a Prosa Psicológica – O психологической прозе* (1971) de Lídia Guinzburg

O problema inicial deste livro é a relação entre as concepções de personalidade inerentes a uma época e meio social dados, e sua representação artística. Nesse sentido deve entender-se o título do livro, sem misturar o difundido conceito de prosa psicológica com aquele psicologismo como método específico elaborado pela literatura do século XIX.

O conhecimento do aspecto psicológico³⁶ é observado neste livro não só no material da literatura canônica, mas também na literatura de memórias, documental³⁷, que, na nossa época, tem atraído a atenção de escritores e leitores do mundo inteiro. Observa-se esse processo em diferentes níveis: cartas que

³⁶ Em russo a autora usa a expressão “*duchevnaia jizn*” que significa, ao pé da letra, “vida da alma”. O adjetivo “*duchevnyi*” – da alma, é muito usado em língua russa e de difícil tradução para o português. Apesar de, em ocasiões, os próprios dicionários russos definirem “*duchevnyi*” como sinônimo de “*dukhovnyi*” – *espiritual*, nem sempre essa variante resulta ser uma tradução satisfatória, devido ao sentido religioso que a palavra “*espiritual*” carrega em português. Por outro lado, a palavra “*duchevnyi*” além dos sentidos de “sincero, cordial, íntimo; relativo ao mundo interior da pessoa, seus sentimentos e vivências (Tolkovy slovar Dmitrieva)”, comumente atribuídos pelos dicionários russos, inclui o sentido de “relativo a pisque da pessoa” (Sovremennyi tolkovyi slovar russkogo iazyka Efremovoi), “relativo ao estado psíquico da pessoa” (entsiklopeditcheski slovar). É por isso que, considerando o contexto do trabalho de Lídia Guinzburg, decidimos traduzir aqui “*duchevnyi*” como “psicológico” (N. de T.).

³⁷ Nesse plano, os trabalhos de Dmitri Likhatchev têm uma importância essencial, especialmente o livro *Tchelovek v literature drevnei Rusi* (O homem na literatura da antiga Rus) (1970).

refletem de forma imediata o processo da existência, memórias e, por fim, a experiência do romance psicológico, como a forma mais organizada dessa série.

Em correspondência com essa tarefa, o livro consta de três partes, organizadas em ordem de sua crescente estruturabilidade, da organicidade estética do material nelas pesquisado. Eis por quê os fenômenos aqui tratados, observam-se não obrigatoriamente em ordem cronológica, mas, impreterivelmente, em suas relações históricas concretas.

Este livro foi pensado como um trabalho teórico. E a teoria da literatura tem a ver com materiais históricos. O historicismo nos estudos literários é não apenas a análise do processo literário, mas também o estudo da própria estrutura da obra em sua dinâmica, isto é, na mutabilidade funcional de seus elementos.

A literatura, sem dúvida, pode ser estudada de forma frutífera em diferentes níveis. Mas o nível semântico é já, de por si, o nível histórico. Não é possível ler uma obra como um sistema de signos, sem entender o que eles significaram para o artista que os criou, isto é, sem revelar significados gerados pelo complexo da cultura em que foi historicamente formado e socialmente determinado.

Inclusive ao olhar a estrutura estética de forma imanente, o pesquisador involuntária e inevitavelmente considera sua qualidade histórica. E não só o pesquisador. O mais inexperiente leitor, ao pegar um livro antigo, sabe com antecendência, que agora entra ele em um mundo onde até as palavras bem conhecidas por ele significarão não exatamente aquilo que elas significam agora. É a intuição histórica do leitor inexperiente.

Já no que se refere ao filólogo entregue à resolução deste ou daquele problema teórico, a historicidade do material pode se tornar, para ele, um suposto tácito, uma premissa subentendida, e pode tornar-se o meio de desenvolvimento das propostas teóricas. A segunda dessas situações é para mim mais conhecida. Foi ela o que determinou a abordagem da problemática do presente livro.

A atividade estética realiza-se na consciência do homem de maneira ininterrupta. A arte é seu único limite, seu grau mais elevado, assim como a ciência é o limite da atividade lógico-cognoscitiva, que também se realiza de forma ininterrupta.

Existe uma cadeia ininterrompida de ligação entre a prosa artística e a história, as memórias, as biografias e, afinal das contas, os “documentos humanos” cotidianos. Essa correlação foi complexa e variável em diversas épocas. A literatura, dependendo das condições históricas, ora se encerrou em formas enfaticamente estéticas, ora se aproximou da escrita não literária. Em correspondência com isso, os gêneros intermediários documentais, sem perder sua especificidade, e sem se transformar nem em romance, nem em novela, conseguiram ser, simultaneamente, obras da escrita artística.

A estética normativa do classicismo procede da antiga delimitação da arte e de outras áreas da atividade espiritual do homem. Por meio de cada um de seus pressupostos, essa estética tendeu para a criação de uma esfera especial do belo, para um elaborado sistema de meios especiais da expressividade artística. Esse sistema normativo abrangia tudo: desde os gêneros que foram pensados como determinados aspectos dados da representação da realidade, até a palavra isolada que devia pertencer ao vocabulário poético aceito pelo gosto. A exigência

imposta antecipadamente pela qualidade estética ao material literário era realçada pelo fato de a linguagem poética ser exatamente idêntica à linguagem versífica. A prosa permanecia aquém das fronteiras da hierarquia clássica dos gêneros, como se fosse aquém das fronteiras da arte literária.

O romantismo legitimou a prosa. Mas, ao entender a arte ora como revelação divina, ora como a descoberta de uma personalidade escolhida, os românticos, em consonância com essa concepção também aproveitaram, fundamentalmente, meios de expressão verbal de uma elevada eficácia estética (mesmo que livres da norma estabelecida).

O realismo do século XIX gerou-se nos anos de ascensão da historiografia, desenvolvendo-se junto com as ciências exatas. O realismo que representa uma realidade concreta em seu condicionamento causal, social e histórico, não tinha a necessidade de uma esfera específica do belo, nem de um meio discursivo especialmente artístico. A existência de um meio semelhante perdeu seu sentido filosófico. Ao mesmo tempo, apagaram-se as fronteiras intransponíveis entre a literatura refinada e outras formas verbais.

Ainda nos anos 20, Hegel apontou para a possibilidade (e, na sua opinião, o perigo) da destruição dessas fronteiras, considerando negativamente aquilo que ele chamou “secularização” da arte. Ao classificar os tipos de arte em sua *Estética*, Hegel sublinha a diferença fundamental entre a poesia e outras artes. A poesia não aproveita um material sensível semelhante à arquitetura, escultura, pintura, música. A palavra é o material da poesia, tomada não em sua qualidade fonética, mas semântica. “A poesia submete-se ao perigo de perder-se por completo no

espiritual ao ultrapassar os limites da esfera sensível... Na poesia, a imagem em si mesma representa tanto o conteúdo como o material. Mas, porquanto a imagem constitui a forma comum da consciência, também fora da arte, devemos, antes de mais nada, dar-nos à tarefa de separar a imagem poética da imagem prosística”³⁸.

Ao voltar várias vezes sobre essa questão, Hegel demanda que a poesia mantenha uma linguagem específica (a imagicidade poética) e adverte sobre o perigo de ela começar a falar na linguagem do pensamento científico e da razão “prosaica”. Aquilo que a Hegel pareceu o perecimento da literatura, a sua dissolução nos elementos da prosaística estranha, em dois ou três decênios se tornaria o princípio da nova estética promovida pelo pensamento realístico maturo. A estética realística russa elaborou, particularmente, o princípio de aproximação da arte e a ciência.

No artigo “Olhar sobre a literatura russa do ano 1847”, Belínski (a respeito da obra de Herzen) fez a seguinte formulação: “Desejam ver na arte uma espécie de China mental, rispidamente separada de tudo o que não é arte, no sentido estrito da palavra, por fronteiras precisas. No entanto, essas linhas fronteiriças existem mais hipotética que realmente; pelo menos você não pode aponta-las com o dedo, como as fronteiras dos Estados no mapa”. Ali mesmo, Belínski afirma que “as memórias, se escritas magistralmente, constituem como se fosse o derradeiro limite no âmbito do romance, encerrando-o dentro de si”³⁹.

³⁸ Hegel. Obras. Tomo 14. 1958. Pag. 166.

³⁹ Bielínski, Visarion. *Polnoe sobranie sotchinieniia* (Obras completas reunidas). Tomo 10, 1956. pag. 316, 318. Em diante, as referências a essa edição serão indicadas no texto com o número do volume e a página.

A arte não está taxativamente separada nem do conhecimento lógico nem dos fatos da vida. Nisso, desde diferentes posições, insistiram tanto teóricos como praticantes da prosa realista francesa da segunda metade do século. Eles saudaram a penetração do elemento científico no tecido da obra artística; eles reconheceram a significância estética dos gêneros que estão aquém das fronteiras da estética tradicional. Nos gêneros intermediários de meados e da segunda metade do século XIX, por exemplo entre os gêneros autobiográficos e biográficos, às vezes intervêm de forma especialmente evidente os princípios da compreensão do homem e a relação desses princípios com os pontos de vista políticos, históricos, psicológicos e estéticos.

A literatura do século XIX esclareceu, tomou consciência das possibilidades estéticas dos gêneros documentais, mas essas possibilidades já existiam, espontaneamente, ainda antes.

Em épocas precedentes, a historiografia cumpriu suas funções específicas, como é sabido, também substituindo a prosa literária. É esse seu papel, por exemplo, na antiguidade e também no renascimento. Na França do século XVII um significado semelhante tiveram as memórias e os gêneros intermediários. A França do século XVII é a verdadeira pátria das memórias dos novos tempos. Na compreensão das pessoas do século XVII as memórias são história; mas, na prática, esse gênero também assumiu a tarefa literária.

A estética do classicismo considerava como linguagem artística tão só a linguagem poética (com exceção, em parte, apenas da comédia) e quase não reconhecia o romance. Mas além dos limites da hierarquia estética e dos regulamentos existia

não somente o romance; floresceu uma prosa intermediária ainda mais importante para o século XVII: as memórias, cartas, “máximas”, “caracteres”.

À diferença do mundo ideal e abstrato da alta poesia, esse era um mundo concreto, sensato, o mundo das observações agudas e da análise insistente, das “molas” do comportamento.

Aqui, a concepção epocal do homem concretizou-se em contato, por um lado, com as descobertas da tragédia e comédia clássicas e, por outro, com o autoconhecimento e conhecimento cotidiano do meio circundante.

No sucessivo, o interesse pela literatura documental tornou-se mais agudo. E a questão aqui não é apenas o significado cognitivo da veracidade dos acontecimentos. A questão é que uma literatura que não estava incluída no grupo tradicional, às vezes, de uma forma incomum e inesperada penetra no plano psicológico, predizendo as futuras descobertas dos artistas. “A Nova Eloísa” de Rousseau, enormemente influente no romance de meados do século XVIII, já era arcaica no século XIX. “As confissões” de Rousseau são eternamente vivas, uma surpreendente antecipação da prosa analítica dos séculos XIX e XX.

A literatura de ficção extrai seu material da realidade, assimilando-a à sua estrutura artística. A verdadeira autenticidade do representado, e particularmente aquilo que procede da experiência pessoal do autor, torna-se esteticamente indiferente (é claro que essa autenticidade existe para a história da criação da obra). Já a

literatura documental vive em aberta correspondência e luta com esses dois princípios⁴⁰.

Os destinos das pessoas contados pelos historiadores e memorialistas, são trágicos, engraçados, maravilhosos, horríveis. E mesmo assim, a diferença entre o mundo do acontecido e do poeticamente criado nunca se apaga. A característica singular da literatura documental está nessa tendência para a autenticidade, cuja sensação nunca abandona o leitor, mas que na verdade não sempre coincide com a exatidão.

Nas memórias, o discutível e o não autêntico explicam-se não só pela imperfeição do trabalho da memória, ou pelas omissões intencionadas e deturpações. Um certo fermento da “inautenticidade” foi colocado na essência mesma do gênero. A única coisa que pode coincidir em diferentes memorialistas é a pura informação (nomes, datas e assim por diante). Para além desses limites começam já as escolhas, avaliações, pontos de vista⁴¹. Nenhuma conversa que não tenha sido gravada imediatamente, pode ser daqui a alguns anos reproduzida na concretude e exatidão de suas palavras. Nenhum acontecimento do mundo

⁴⁰ A autenticidade e o estético (N de T.).

⁴¹ Também é um fato característico a dependência existente entre o nível do memorialista e a forma como ele transmite os pronunciamentos de seu contemporâneo famoso. O / um memorialista é ingênuo e limitado, não pode transmitir adequadamente esses pronunciamentos, até quando lhe parece que ele os anotou com exatidão extrema. As conversas de Tolstói do último período de sua vida foram refletidas em uma série de recordações. Elas eram anotadas imediatamente, da forma mais escrupulosa. Contudo, compare-se, por exemplo, o que fala Tolstói, segundo alguns tolstoístas, com todos os pensamentos extraordinários pela força e a surpreendibilidade com que ele mesmo fala nas recordações de Górkí (Lev Tolstói. “zametki”).

Em parte, isso se explica porque as pessoas falam de maneira diferente com diferentes interlocutores. Mas isso é só em parte.

exterior pode ser conhecido para o memorialista em toda a plenitude dos pensamentos, preocupações, intenções dos seus participantes. Ele apenas pode adivinhar. Assim, o ponto de vista reconstrói o material, a imaginação, incontrolavelmente tende a preencher as lacunas, consertar, dinamizar, falar tudo até o fim. É compreensível que, especialmente os grandes pensadores artistas em suas autobiografias e memórias, caíram nessa tentação. Além disso, esses desvios de fato não suprimem em absoluto nem a tendência para a autenticidade como princípio estrutural da obra, nem as possibilidades emotivas e cognitivas que procedem desse princípio. Esse princípio torna a literatura documental, documental mesmo. A organização estética torna-a literatura, como fenômeno artístico⁴². Para a significância estética não é obrigatória a invenção, mas a organização: a escolha e combinação criativa de elementos refletidos e transformados pela palavra. No contexto documental, o fato da vida percebido esteticamente, sofre transformações profundas na sua própria manifestação. Trata-se não de enfeites estilísticos e figuratividade externa. As palavras podem permanecer sem enfeites, nuas como disse Púchkin, mas nelas deve aparecer a qualidade da figura-imagem artística.

A imagem artística sempre é simbólica, representativa. Ela é um signo único da generalização, representante de amplas camadas da experiência humana, social e psicológica. O artista cria signos que são materialização do pensamento, e esse pensamento não pode ser separado dos signos, sem destruí-lo.

⁴² Na prática, nem sempre há limites nítidos entre a literatura artística e a literatura documental. Aqui se trata apenas das tendências extremas de uma ou de outra. E existe, é claro, uma grande quantidade de obras documentais que não aspiram à significância estética.

O memorialista tem um caminho diferente, parece que oposto. Ele não pode criar os acontecimentos e objetos mais convenientes para ele. Os acontecimentos lhe são dados, e ele deve descobrir neles a energia latente das generalizações históricas, filosóficas, psicológicas, transformando-as ao mesmo tempo em signos dessa generalização. Ele constrói o caminho do fato para o significado e então no fato desperta a vida estética. O fato se torna forma, imagem representante da ideia. O romancista e o memorialista começam a partir de fins diferentes e em algum lugar, no meio do caminho, encontram-se na união do acontecimento e o sentido. Se esquematizarmos essas correlações, então é possível dizer que na esfera da invenção artística a imagem surge no movimento da ideia para a unicidade que a expressa, e na literatura documental, da unicidade dada, do concreto para o pensamento generalizador. São esses tipos diferentes de generalização e conhecimento, e, ao mesmo tempo, de construção da simbólica artística.

A invenção, partindo da experiência, cria uma “segunda realidade” e a literatura documental leva o leitor para um conhecimento duplo, e para uma emoção que se torna dupla também. Porque existe uma vivência de autenticidade do evento de vida que não pode ser substituída por nenhuma arte. Umas quantas linhas de um jornal impressionam de uma forma diferente a como impressiona um grande romance.

Na literatura documental, o símbolo artístico tem uma estrutura singular. Ele contém um conhecimento acerca do objeto de representação, independentemente do leitor.

Na mensuração, na coincidência incompleta de dois planos, o plano da experiência da vida e o plano de sua interpretação estética, está a dinâmica singular da literatura documental.

A simbólica da realidade encontra lugar tanto nas reflexões dos historiadores como nas representações de assuntos históricos e de pessoas que existem na consciência da sociedade. Tudo na legenda napoleônica, desde a ponte de Arcole e o estandarte em mãos do jovem Bonaparte, até a ilha de Santa Helena é compreendido como uma estrutura estética acabada, as grandes pinceladas da história, são acompanhadas por singularidades precisas: o tricórnio, a sobrecasaca cinza de campanha, os braços cruzados no peito. Os acontecimentos estão tão densamente investidos em seus detalhes, como se esses fossem os detalhes de um projeto premeditado. Mas isso não é assim. A ilha de Santa Helena não foi prevista.

Herzen, sabedor e mestre das pesquisas artísticas do não inventado, comparava a indeterminabilidade e involuntariedade dos fatos da vida com a existência de uma substância biológica, contrapondo-a a “uma substância anatômica de cera” com a qual se parecem os protagonistas dos romances. “Uma cópia de cera pode ser mais expressiva, mais normal, mais típica. Nela pode estar esculpido tudo o que sabia o anatomista, mas não aquilo que ele não sabia. Mas na substância biológica secou, deteve-se, petrificou-se a própria vida, com todas as contingências e segredos”⁴³. As contingências sobre as quais fala aqui Herzen,

⁴³ Herzen, Alexandr. *Sobranie sotchinieniia v 30 tomakh* (Obras reunidas em 30 volumes). Volume 18, 1959, pag. 87. Em diante, as referências a essa edição serão dadas com indicação do volume e a página.

são casuais em comparação com os traços premeditados que cria o artista ao tentar expressar sua concepção de forma perfeitíssima. Mas esses traços já não são casuais quando deles se estende uma trilha em direção ao sentido e o contexto desperta neles um significado simbólico. Nós estamos rodeados por tal tipo de simbólica. As imagens esteticamente significativas surgem na própria vida. E antes de mais nada, isso está relacionado com o mais importante: com a imagem do homem, com o caráter.

A personagem nas memórias, na autobiografia, pode ser um fato de tanto significado artístico como no romance, porque ele também é um certo tipo de construção criativa, e a atividade estética que o gera, vai além na profundidade do seu autoconhecimento cotidiano e o autoconhecimento de todos os circundantes, o que é, e sempre foi, a condição indispensável da comunicação entre as pessoas.

A imagem do homem se constrói na própria vida e a psicologia cotidiana permanece nos vestígios de cartas, diários, confissões e outros “documentos humanos” nos quais o princípio estético está presente em maior ou menor grau de conscientização. A premeditação estética pode atingir o limite quando as cartas, diários se tornam literatura explícita predestinada para os leitores, às vezes póstumos ou contemporâneos. As memórias, autobiografias e confissões, quase sempre são literatura que supõe um leitor no futuro ou no presente, com uma construção de enredo de um tipo de imagem da realidade e do homem. Em quanto isso, as cartas e diários fixam um processo da vida ainda não determinado, com um desenlace ainda desconhecido. A dinâmica progressiva é substituída pela

dinâmica retrospectiva. Dessa forma, os gêneros de memórias se aproximam do romance, sem identificar-se com ele.

Das cartas e diários para as biografias e memórias, das memórias para o romance e para a novela, cresce a estruturabilidade estética. Um espaço enorme separa uma carta cheia de confissões psicológicas do romance psicológico. Mas existe também um princípio unificador. A carta e o romance são, desde esse ponto de vista, diferentes níveis da construção da imagem da personalidade e em qualquer nível, nessas construções, participa necessariamente um elemento estético. Não apenas a personagem⁴⁴ literária, mas também a personagem com que lidamos na sociologia, na história, e até na vida cotidiana constituem uma estrutura que aparece na observação das pessoas no processo de auto-observação interna e externa.

É próprio da psicologia moderna uma compreensão dinâmica da personalidade. Algumas correntes da psicologia ocidental do século XX, relacionadas com o pragmatismo e neorrealismo, dissolveram a personalidade em um fluxo de estados psíquicos permanentemente em mutação. A psicologia comportamental rejeitou não apenas as categorias de personalidade e caráter senão também a categoria da consciência (o mecanismo estímulo – reação, controla o comportamento do homem). Os psicólogos soviéticos mantêm outra postura, mas igualmente afastada do conceito estático da personalidade. Mesmo reconhecendo na

⁴⁴ À especificidade da “personagem literária” está dedicado o artigo “Kharáktery i obstoiátelstva (Personagens e circunstâncias) de S. Botcharov, no livro *Teoriia Literaturny. Osnovnye problemy v istorícheskom osveschii. Obraz, metod, kharákte* (Teoria da literatura. Problemas fundamentais em sua interpretação histórica. Imagem, método, personagem). 1962.

personalidade elementos básicos relativamente estáveis, eles insistem na compreensão dinâmica funcional de sua estrutura. “O caráter da pessoa – escreveu, por exemplo S. Rubinstein – é um sistema fixo, no indivíduo, de estímulos generalizados, universalizados... Para que o motivo (estímulo) se torne uma característica “estereotipada” da personalidade, é preciso que ele seja generalizado em relação à situação na qual se manifestou por vez primeira, estendendo-se assim para todas as situações do mesmo tipo, nos traços essenciais da personalidade”⁴⁵.

Tal concepção do caráter não o priva de suas causas objetivas, nem o torna de uma fluidez escapadiça mas, ao mesmo tempo, nessa concepção do caráter não existe uma realidade acabada pronta, que apenas na literatura adquire sua dinâmica imagética. O caráter é uma representação ideal, uma estrutura criada pelo próprio homem dentro da ordem das autoconcepções e, por outro lado, é criada por todas as pessoas, de maneira permanente na vida cotidiana, com base na observação mútua ou nas informações recebidas de outros. É claro que o caráter de cada pessoa submete-se a uma série de interpretações que se diferenciam umas das outras, às vezes de forma categórica, às vezes em certos detalhes e nuances. S. Rubinstein salienta, particularmente, a instabilidade dos

⁴⁵ Rubinstein, S. L. *Printsipy i puti razvitiia psikhologii* (Princípios e caminhos de desenvolvimento da psicologia). 1959. Pag. 134. Sobre a estrutura da personalidade como “estrutura dinâmica e funcional”, ver *Metodologičeskie i teoreticheskie problemy psikhologii* (Problemas metodológicos e teóricos da psicologia). 1969, pag. 197 – 198.

resultados da auto-observação. “A própria opinião do homem sobre si mesmo quase nunca é a mais confiável”⁴⁶.

Mas se até o caráter cotidiano é um tipo de construção, isso significa que na vida diária acontece uma constante seleção, omissão e correlação de elementos, isto é, realiza-se um trabalho potencialmente estético que assume uma postura extremamente organizadora na arte. A arte é sempre organização, uma luta contra o caos e o não ser, contra o fluxo sem vestígios da vida. É por isso que são ingênuas algumas tentativas contemporâneas de serem porta-voz da disformidade da arte verbal, isto é, da arte que trabalha diretamente com a mais universal e poderosa das ferramentas organizadoras: a palavra. A palavra não executa tarefas contrárias à sua natureza.

O fluxo da consciência, por exemplo, é uma forma absolutamente convencional de representação dos processos tocantes ao plano psicológico. Com as palavras e a sintaxe inerentes ao discurso como meio de comunicação, o escritor transmite esse discurso interno, mesmo que intermitente, que ainda não atinge (ou atinge apenas parcialmente) a materialização organizada na palavra.

Onde, em que limiar surge a qualidade estética das construções psicológicas? Aqui não existe um limite pontual, mas há uma quantidade de fenômenos transicionais. Além disso, um mesmo fenômeno vital pode apresentar-se como fenômeno estético ou exoestético, dependendo do ponto de vista, da posição do receptor. Pelo visto, o estético começa lá onde começam as vivências específicas

⁴⁶ Serguéi Leonídovitch Rubinstein. *Printsipy i puti razvitiia psikhologii* (Princípios e caminhos de desenvolvimento da psicologia), pag. 170.

da unidade absoluta e por isso, há a equivalência de signo e significado, e vivência da forma significativa e formalização da ideia. O belo na arte, diz Hegel, “é a formalização individual da realidade” dotada “da capacidade específica de manifestar a ideia por meio de si própria”⁴⁷.

Tal “formalização individual” que, ao mesmo tempo, amplia a realidade, pode, em certa medida, constituir o caráter, a imagem do indivíduo construída dentro dessa mesma realidade. Sem essas potencialidades estéticas não seria nem possível nem compreensível o fato, por todos conhecido, da penetração mútua das imagens da pessoa na vida e na literatura. Sobre essa troca falou também Goethe. Em “Poesia e verdade” ele conta como a criação de Werther foi para ele uma espécie de catarse, uma maneira de resolver uma profunda crise moral, e sobre como Werther estremeceu as mentes juvenis e gerou uma epidemia de suicídios. “Ao representar a realidade na poesia, eu fiquei aliviado e me senti sereno. Ao passo que meus amigos confundiram-se nisso, imaginando que deve-se transformar a poesia em realidade, interpretar esse romance e, com certeza, dar-se um tiro”.

Toda a vida social do homem está penetrada pelo processo de auto-organização (consciente ou automatizada). Do caos e do fluxo, o homem social seleciona e combina os elementos mais valiosos e adequados às situações que se lhe apresentam, sejam elas sociais, profissionais, domésticas, emocionais, e assim por diante. É como se o homem passasse por uma série de imagens que estão dirigidas a normas gerais e ideais, não apenas regidas socialmente, mas que

⁴⁷ Hegel, Obras. v. 12. M., 1938, pag. 78.

possuem também uma nuance estética. Os critérios estéticos acompanham o homem desde as primeiras aulas de decoro doméstico (“comer com a mão é feio”, dizem à criança, descobrindo-lhe o mundo das formas de comportamento aceitas) até o mais alto ideal de personalidade elaborado pela época. O princípio estético intervém de forma especialmente clara nas épocas ou circunstâncias em que o comportamento tem um caráter ritual, de etiqueta ou puramente organizado. Especialmente quando sua simbólica é evidentemente material, teatral por sua destinação. O uniforme do militar, a casula do padre, a toga do juiz, tudo isso são símbolos do comportamento profissional, que não é idêntico ao comportamento singular de um determinado militar, padre ou juiz.

Faz muito tempo já que a psicologia colocou a questão acerca de que o indivíduo constrói de maneiras diferentes a sua personalidade, e que uma personalidade não obrigatoriamente coincide com um indivíduo empírico. Ainda no final do século XIX, William James afirmou que “na prática, cada pessoa tem tantas personalidades sociais diferentes quanto diferentes grupos de pessoas que valoriza”⁴⁸. Jung, no famoso livro “Tipos psicológicos” também insiste na possibilidade da existência de não apenas uma personalidade na consciência de uma pessoa (normal). Jung propôs o conceito de máscaras (Persona – máscara com a qual entravam no palco os atores da Grécia Antiga). Sobre sua máscara, o indivíduo sabe que ela “por um lado, coincide com seus objetivos, por outro, com as exigências e opiniões dos circundantes”⁴⁹.

⁴⁸ James, William. Psicologia. 1922, pag. 133.

⁴⁹ Jung C. G. Psychologische Typen. Leipzig u. Stuttgart, 1925, S. 663-664.

Nessas teorias (com tudo o que têm de questionável), no sentido que nos ocupa, é interessante o fato de tratar-se da possibilidade de criar estruturas psicológicas pela via da seleção e coincidência, da interpretação simbólica dos elementos psicológicos, isto é, por meio de um método análogo ao artístico. A semiótica contemporânea propõe, em relação a fenômenos dessa ordem, o conceito de modelo e modelagem.

No processo de discussão sobre o estruturalismo na crítica literária, já foi apontado o perigo da tradução dos conceitos de uma língua terminológica para outra, sem uma mudança substancial no que se refere a seu conteúdo e funções. Entre tanto, é preciso um termo quando é necessário, quando se consolida um novo ato do conhecimento. No caso do uso dessas estruturas da personalidade humana que se criam tanto na literatura como na vida, não constitui o conceito de modelo um dos casos de duplicação não obrigatória dos termos? Não é possível, por exemplo, satisfazer-se com a palavra modelo? Não, neste caso, não é assim. “Modelo” é, antes de mais nada, o objeto de imitação direta, de repetição, ao passo que a correlação entre pessoas reais e as estruturas do caráter imagináveis é uma correlação complexa. Ela supõe uma reprodução nem completa, nem direta mas, antes bem, funcional e, ao mesmo tempo, um conhecimento do objeto. Já o termo ideal tem um conteúdo não tanto cognitivo como axiológico e não abrange, em modo algum, todas as possibilidades e formas de construção do caráter.

Yuri Gastev define a palavra modelo no dicionário filosófico como “uma imagem convencional (representação, esquema, descrição, etc.)” que “serve para expressar as relações entre os conceitos humanos sobre os objetos, e entre esses

objetos”. Os modelos dividem-se em materiais e ideais (imaginários, especulativos, mentais). Os modelos ideias dividem-se em imagéticos e de signos.

Aquelas estruturas psicológicas que o homem constrói e conhece na literatura e na vida, podem ser consideradas como um tipo de modelos imaginários imagéticos. O mundo dessas imagens da personalidade não existe segundo o princípio “modelo – cópia”, que é destinado a abranger direta e integralmente o objeto. Seu objeto é por eles reproduzido de forma esquemática, às vezes apenas em algumas de suas funções. Ao mesmo tempo, eles estimulam a definição das formas de comportamento. Os modelos existem “em qualidade de imagem específica da realidade, na qual se juntam elementos do lógico e sensorial, abstrato e concreto, geral e único, concreto e não concreto”⁵⁰. Se aplicar essas definições à modelagem do homem, como se realizam na própria vida, então ficam evidentes suas possibilidades estéticas. Dessa maneira, o conceito de modelo tem uma especificidade que é importante para o tema aqui tratado. Contudo, é preciso não esquecer o convencionalismo, a proximidade do uso do termo no campo das humanidades, e não esperar dele a precisão que tem nas ciências exatas e no âmbito da técnica.

Além do conhecimento do homem por meio da filosofia, a história e a arte de uma época, realiza-se uma modelagem cotidiana no formato de uma orientação ininterrupta para essas ou aquelas categorias tipológicas da personalidade (elas não são abolidas, mas apenas é transformada a definição histórica da personalidade), ou na forma do comportamento que é definido tanto pelas relações

⁵⁰ Chtoff, V. Modelirovanie i filosofii., 1966, pag. 33.

sociais mais gerais, como pelas situações momentâneas. O contato apenas é possível sobre a base de certas representações do homem com que nos deparamos. Nós precisamos conhecê-lo e apressamo-nos em fixar com palavras a impressão predominante, já fazendo, com isso mesmo, uma generalização acerca dele. A necessidade prática e ao mesmo tempo estética, leva à procura de uma fórmula, de um modelo tipológico formado por diversos indícios. Sobre a pessoa diz-se que ela é “sanguínea” ou “melancólica”, ou que este é “um burocrata típico”, ou que é “uma pessoa reativa”, ou que este é um “Khlestakov” ou um “Quixote” e assim por diante.

Uma pessoa desconhecida é, por vezes, designada pelos traços da roupa, pela aparência (a barba, o chapéu, quatro-olhos). Na antiga sociedade de castas, os signos de filiação social eram evidentes e podiam facilmente ser generalizados por uma palavra: mujique, mercador, artesão, senhora, funcionário. Na vida cotidiana, nos direitos iguais existem fórmulas tipológicas pertencentes a diferentes esferas -biológicas, social, psicológica- que às vezes já foram formalizadas pela literatura. Sem essas fórmulas, a imagem isolada é amorfa, ela se desfaz, não tem denominação. Quase qualquer tipo psicológico tem a sua materialização histórico-social concreta. As armações psicológicas encontram-se ocultas sob camadas muito complexas, mas todas elas são perceptíveis (a mesma coisa acontece com o caráter literário, o mais afastado da tipificação direta). A ausência de fórmulas tipológicas não sempre é um sinal de originalidade da pessoa; com frequência, é um sinal de amorfia. As pessoas de talentos notáveis são portadoras de uma grande carga de tudo o comum, do social e historicamente característico.

Justamente os maiores artistas perceberam, com especial fidedignidade, a valiosa responsabilidade da universalidade e da continuidade. “Falam muito sobre a originalidade – disse Goethe a Eckermann – mas o que isso significa? Tão logo como nascemos, o mundo começa a influir em nós e é assim até o fim da nossa vida. Em soma, o que podemos chamar “próprio” além da energia, a força, o desejo?”⁵¹

Ao entrar em contato com um desconhecido, instantaneamente o colocamos, por assim dizer, a primeira vista, em uma ou outra categoria social, psicológica, doméstica. É uma condição da comunicação do homem com o homem. E é também uma condição da comunicação do leitor com a personagem⁵².

Para as formas arcaicas de literatura, o folclore e a comédia popular é típica a definição prévia dessa identificação da personagem. As características da personagem são determinadas com antecedência, dentro dos limites da obra dada, determinadas pelas convenções do gênero, com seu conjunto de papéis estáveis. Para que a personagem seja reconhecida⁵³, basta chamá-la e colocá-la no lugar correspondente. A poética racionalista dos séculos XVII – XVIII conservou, em grande medida, a estabilidade dos papéis moral e de classe. Os

⁵¹ Eckermann, Johann Peter. *Razgovory s Guite v poslednie gody ego jizni* (Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida), 1934, pag. 292.

⁵² Vide meu artigo "O strukture literaturnogo personaja (Sobre a estrutura da personagem literária)" (*Iskusstvo slova*, 1973).

⁵³ Refiro-me aqui à identificação tipológica e psicológica da personagem. Normalmente, o termo reconhecimento da personagem usa-se em outro sentido, significando a revelação do enigma de seu nome, origem, posição social, relações de parentesco.

sobrenomes com significado da comédia clássica (Skotinin, Pravdin⁵⁴), são uma forma extremamente precisa da definição prévia das personagens, já apresentada na lista das personagens.

O sentimentalismo e o romantismo criaram personagens igualmente reconhecíveis instantaneamente. Era suficiente, digamos assim, qualquer sinal pelo qual fosse possível colocar a personagem na categoria dos byronianos e a dica estava pronta. O leitor sabia com quem estava tratando e o que esperar em diante.

As singularidades da psique individual são compreendidas, tanto na vida como na literatura, como traços diferenciadores sobre o pano de fundo de sinais tipológicos estáveis. Em Tolstói, os sofrimentos humanos e os ímpetos de Karênin são artisticamente efetivos, justamente como transgressão, como complicação do esquema do funcionário que está por trás dessa figura. Por outro lado, a tipologia psicológico-social deve ser tratada com cuidado, para não transformá-la em um mecanismo de simplificação grosseira da vivência psicológica e de suas materializações literárias. Justamente a pesquisa artística do homem percorreu um enorme caminho da tipificação esquemática e as características mecânicas desarticuladas até as mais complexas e fugidias formações para formulações simples.

A psicologia do indivíduo em sua integridade e dinâmica não se reveste nem de uma fórmula tipológica, nem de uma combinação de muitas fórmulas. Tudo

⁵⁴ Taras Skotinin e Pravdin, personagens da comédia “*Nedorosl* (O ignorante)” (1782) de Denis Fonvizin. O sobrenome Skotinin procede da palavra *skotina* que significa gado, animal, e Pravdin da palavra *pravda* – verdade (N. de T.).

consiste em não considerar essas fórmulas como uma realidade psicológica, mas como uma imagem convencional, como um modelo revelador das funções do homem ou dominador, como sinais chaves de sua personalidade e do seu comportamento. Essas fórmulas não são uma representação da pessoa, mas apenas pontos de apoio de seu conhecimento.

Tudo o até aqui dito relaciona-se também com a autoconsciência interior. O fluxo incessante das impressões e reações une-se não apenas pelo “eu” humano que se percebe como personalidade, senão que essa personalidade dá forma a si própria dentro e fora de si, por meio de imagens que já apareceram muitas vezes na literatura. Aqui aparecem questões especialmente agudas e complexas. Com certeza, elas são competência dos psicólogos. E, ao mesmo tempo, é evidente sua comparabilidade com o psicologismo literário. Trata-se, por exemplo, do problema da correspondência entre imagens estáveis, digamos, permanentes e imagens momentâneas que surgem de situações transitórias. Essas últimas às vezes chocam entre si, entrando às vezes em contradição. Ou a questão do caráter de dupla mão desses modelos em relação ao mundo exterior, para a sociedade ou para o próprio homem, e sobre o grau de coincidência ou inconcidência desses dois planos.

São possíveis casos extremos. A pessoa, em um engano consciente, apresenta à sociedade uma certa imagem enfeitada, em nada coincidente com o conteúdo interior do indivíduo. Ou, ao contrário, a pessoa esforça-se e identifica-se interiormente com sua imagem sublimada, eliminando da consciência, quando possível, tudo o que entra em contradição. Mas amiúde acontece outra coisa: a

pessoa sabe, toma consciência de tudo o que, na sua experiência física psicológica, não combina com o modelo ideal, mas ele, sendo uma espécie de artista, retira e faz corresponder os elementos necessários dessa experiência, afastando outros, mas sem expulsá-los completamente de sua consciência. Tais autoconcepções de suas potências estéticas ocultas não constituem nem um engano nem um autoengano. Desde que o mundo é mundo, para todos é claro que o professor se comporta no departamento de uma maneira diferente a como o faz em casa, e que o militar se comporta na parada de forma diferente a como se comporta na caserna. Mas eles não são acusados de mentir. Na sala de aula e na parada produz-se não um engano, mas a construção da imagem necessária.

Com isso está relacionado um problema que, em seu aspecto artístico, é em alto grau vigente para a psicologia literária. Trata-se do abarcamento por meio da alma, da experiência materializada em uma estrutura que se tornou consciente. Que elementos do fluxo da experiência psicológica, quer e pode o homem fixar, formular para si próprio e para os outros? Exatamente o que deixa ele sem acabamento? A experiência da alma passa por uma gradação: da rejeição absoluta à tomada de consciência “no profundo da alma”, à confissão secreta nos diários e confissões; por fim, a revelação evidente para o exterior. A questão aqui é, não propriamente o que quer a pessoa mas, antes bem, que tipo exato de autorevelação exigem dela o meio, o tempo, uma situação concreta e suas próprias capacidades e possibilidades.

O romantismo, por exemplo, especialmente algumas formas dele, forneceu ao homem um estreito abarcamento das qualidades sublimadas (inclusive de vícios

“demoníacos” sublimados). Tudo o restante era para o romantismo, material empírico não estruturado. O abarcamento do indivíduo na época do realismo, época de senhorio da análise psicológica, é incomensuravelmente mais amplo, mais variado e de múltiplas etapas. Em lugar da polaridade e dos planos duplos do romantismo, diversos níveis de penetração da psicologia, sincronia de seus diversos planos. Por isso, as imagens do homem criadas pelo realismo são capazes de abranger quaisquer e até os mais imprevisíveis elementos da experiência da vida. Mas, de qualquer forma, existiam limites. O homem ficava detido junto a algum traço. Às vezes diante de alguma culpa, às vezes diante de algum detalhe insignificante que poderia humilhá-lo. Um detalhe pode destruir a estrutura que sustentava o fardo das mais penosas confissões. A personalidade “decadente” que foi determinante para fins do século XIX, distinguia-se justamente pelo fato de ter transposto as fronteiras e ter construído a si própria a partir de elementos antes proibidos.

Todos nós conhecemos pessoas que se prestam facilmente a uma ou outra classificação tipológica, embora superficialmente, e também conhecemos pessoas que não o fazem (a isso corresponde a “semiotividade” ou “não semiotividade” do comportamento). Conhecemos pessoas com uma postura, que desempenham um papel, e pessoas sem postura e sem papel. À sua maneira, isso é semelhante às diversas maneiras de expressão da personalidade do autor na lírica. Há poetas

que têm uma personagem lírica e poetas sem personagem lírica⁵⁵ (a esses últimos pertencem alguns grandes poetas líricos).

O limite de seu comportamento simbólico é atingido quando nele se expressa uma generalização de caráter histórico⁵⁶. A personagem histórica encontra-se com um indivíduo empírico e individual e o molda a sua maneira, com diversos reparos à individualidade dada. Uma concepção estável do mundo de massas e as formas de vida tradicionais produziram uma simbólica espontânea da vida, uma ritualidade espontânea entre o campesinato patriarcal, por exemplo. Pessoas de comportamento simbólico consciente e pessoas que constroem sua imagem histórica foram especialmente promovidas em períodos de grandes movimentos ideológicos. Marx reparou na simbólica histórica e na estética da revolução francesa do século XVIII encarnada “na vestimenta romana e nas frases romanas à flor dos lábios”. Na tradição romana “os gladiadores da sociedade burguesa acharam ideais e formas artísticas...”⁵⁷.

A simbólica da vida intervém nitidamente em períodos de viragem, quando “pessoas novas” são engendradas, com novos princípios de comportamento. Em períodos, por fim, em que se dá uma atenção especialmente aguda à

⁵⁵ Vide meu livro “O lirike (sobre a lírica)” (Л., 1974); especialmente, capítulo 3, “O problema da personalidade - Проблема личности”.

⁵⁶No livro “Биография и культура – (Biografia e cultura)” (М., 1927) G. Vinokur define biografia como “a vida individual na história”, salientando simultaneamente que, ao estudar a biografia, a personalidade representa em si uma estrutura com suas formas expressivas e seu estilo de comportamento.

⁵⁷ Marx, Carl, Engels Frederic. Obras. 2 edição, tomo 8, pag. 120.

personalidade. As pessoas com qualidades pessoais mais apropriadas para o modelo histórico dado resultaram ser as mais “semióticas” e expressivas.

O problema da personagem histórica já foi abordado há muito tempo e desde diversas perspectivas. Em meados do século XIX, Sainte-Beuve e um pouco mais tarde Taine tentam fazer cruzar a história com a psicologia. Para eles, a história materializa-se nas personagens, nos destinos, e eles tentam interpretar as personagens historicamente. “Em cada época – afirma Sainte-Beuve – surge um certo tipo de moda, um certo espectro romanesco que se apodera da imaginação e é como se flutuasse nas nuvens. No fim do reinado de Luís XIII e no começo do reinado de Luís XIV, esse tipo, e esse modelo⁵⁸ basicamente se formaram a partir da imagem dos heróis e heroínas de Corneille e também a partir das personagens de Mademoiselle de Scudéri⁵⁹. Daí a uns anos (1856), Hippolyte Taine escreveu: “Os costumes aristocráticos do século XVII, tal como os costumes cavaleirescos do século XII não foram mais que espetáculos pomposos. Cada época representa uma ação semelhante e cada época tem um belo tipo por ela criado. Para uma é o cavaleiro, para outra é o cortesão. Seria interessante extrair um autêntico cavaleiro dentre os cavaleiros representados em poemas”⁶⁰. Sainte-Beuve relaciona as personagens históricas na vida com as personagens de Corneille e

⁵⁸ No original, a palavra utilizada é “modele”, mas no texto presente, essa palavra, como se entende, é utilizada não no seu sentido contemporâneo, mas no sentido de imagem, protótipo.

⁵⁹ Novela de E.T.A. Hoffmann publicada em 1819 (N. de T). Sainte-Beuve C. –A. Causeries du lundi, v. 3. Paris, 1851, p. 389.

⁶⁰ Taine H. Essais de critique et d'histoire. Paris, 1887, p. 209.

Scudéri, Taine relaciona-as com o epos cavaleiresco. A literatura refletiu, conheceu e, ao mesmo tempo, engendrou um caráter de época.

Herzen ocupou-se extraordinariamente dessas questões. À diferença do positivista Taine, tratou delas a partir de sua dialética formada na escola hegeliana. Herzen percebia a personagem histórica de maneira extremamente sensível (utilizando amplamente nomes de personagens literárias para sua denotação). Ele escreveu muito sobre isso; “Byloe i dumy (passado e pensamentos)” é uma enorme coletânea de personagens de época.

Herzen era dado às analogias entre a história e a natureza. Ele gostava de falar em camadas humanas⁶¹, e até inventou a palavra “soplastniki”. Soplastniki são não apenas contemporâneos, mas confrades de uma determinada camada histórica. Herzen escreveu: “O passado deixa na história a planta do pé com a qual a ciência, cedo ou tarde, reconstrói o passado em suas características essenciais” (XX, livro 1, 345). O artigo “Esche raz Bazárov⁶² (Mais uma vez Bazárov)” do ano 1868 está dedicada a personagens de época russas e Herzen nele cita, de igual para igual, fatos da vida pública e personagens literárias: os dezembristas e Tchátiski⁶³, os niilistas e Bazárov. Em termos de crítica literária, isso é ilegítimo, mas Herzen não estava fazendo aqui crítica literária.

Nas notas a esse artigo, Herzen expôs sua opinião a respeito dessa correspondência: “É uma coisa estranha essa interação das pessoas no livro, e do

⁶¹ Em russo *tcheloviécheskie plasty*.

⁶² Evguiéni Vassílevitch Bazárov, personagem do romance “Pais e filhos” (coleção Prosa do mundo, Cosac Naify, 2015) de Iván Turguêniev (N. de T.).

⁶³ Aleksandr Andriéevitch Tchátiski, personagem principal da comédia “A inteligência, que desgraça! (*Gore ot umá*)” (1825) de Aleksandr Griboiédov (N. de T.).

livro nas pessoas. O livro pega toda a índole daquela sociedade em que surge, e a generaliza. Torna-a mais evidente e taxativa e, a seguir, é contornada pela realidade. Os originais fazem caricaturas bem acentuadas de seus retratos, e as pessoas reais compenetraram-se com suas sombras literárias. Em fins do século passado, todos os alemães confundiram-se um pouco com Werther e as alemãs com Charlotte. E a começo do século atual, os Werther universitários começaram a se transformar em “bandoleiros”, não verdadeiros, mas schillerianos. Os jovens russos que vieram depois de 1862, quase todos foram de “Que fazer”, com adição de uns quantos traços bazarovianos” (XX, livro 1, 337).

O que são esses Werther, Childe-Harold (“um moscovita de capa haroldina...”⁶⁴) e, por fim, Bazárov? O produto da corrida pela moda é às vezes completamente inapropriado à natureza de uma pessoa determinada? É claro que sempre existiu a imitação irreflexiva, mas a criação artística e atividade da sociedade extraem dela, sem equívoco, os principais processos de realização da personalidade dentro das formas historicamente consagradas pelas leis da consciência coletiva. A personalidade cria essas formas, modifica-as, acrescenta a elas algo seu, mas não pode fugir delas. Quanto menos pode a personalidade fugir dessas formas, tanto maior é sua força criativa, tanto mais ela deve acrescentar algo de si.

Herzen chamou sua grandiosa autobiografia de “reflexo da história no homem que, por acaso, foi parar no caminho dela” (X, 9). Essa frase tem sido citada muitas vezes como comprovação do historicismo herzeniano mas, contudo, tem se dado pouca atenção à expressão “por acaso”. Por que por acaso? Com certeza, isso

⁶⁴ Versos de Evguéni Oniéguin de Aleksandr Púchkin (7, XXIV). (N. de T.).

significa que no caminho da história vão parar pessoas diferentes, a ela não predestinadas de antemão. Mas a história modifica cada uma delas conforme suas leis.

Durante seu processo de formação, a pessoa começa a se orientar em direção a uma ou outra imagem ideal já existente na consciência coletiva. A pessoa se vincula a uma personagem histórica, e isso às vezes é preparado de maneira gradativa, às vezes em forma de uma reviravolta. Os elementos isolados, inconscientes ou semiconscientes acomodam-se dentro do sistema.

A história passa por tensos períodos política e ideologicamente, quando para pessoas de diversas individualidades, mas de um único grupo social, predomina claramente a possibilidade de uma determinada posição. Isso se aplica, por exemplo, à “nobreza culta” russa da época dezembrista ou à *intelligentsia* socialmente heterogênea dos anos 60. Em períodos mais confusos, de transição de pessoas de uma camada, existem umas quantas posições sociais típicas. A escolha de uma delas é determinada por dados pessoais, possibilidades, capacidades, circunstâncias e, por fim, por casualidades. Mas a escolha é necessária para as pessoas que partilham da vida ideológica de sua época.

As posições sociais são refletidas nas personagens de época. Como se estabelece a correspondência entre esse modelo de importância geral histórica com a personalidade particular do indivíduo? Existem correspondências diversas e complexas. As primeiras são dadas a pessoa pelo seu genótipo que, de acordo com a terminologia de Pávlov, podem resultar especialmente convenientes ou

especialmente inconvenientes para o modelo histórico. Mas a história funde tanto os convenientes como os inconvenientes.

Essas correspondências são muito precisas quando se trata de um escritor de sua pessoa particular e de sua atividade histórica. A não coincidência desses planos abriu o caminho às mais ingênuas interpretações. O amigo de infância e da primeira de juventude de Lêrmontov, Akim Chan-Guirei, afirmou que o Lêrmontov dos anos 1829 – 1833 ornava-se no byronismo “para parecer mais interessante”, ele era “de caráter antes de mais nada alegre... a avó adorava-o, nunca lhe negava nada... de onde então tal soturnidade e desesperança?”⁶⁵

É claro que a simplicidade de Chan-Guirei é ilimitada, mas sua testemunha sobre o caráter alegre do jovem Lêrmontov é interessante. Da mesma forma que o é a imagem do alegre Blok nas lembranças de sua tia M. A. Beketova⁶⁶. O alegre jovem Blok é um tema que Beketova retoma mais de uma vez. Como correu a formação de Blok? O menino, moço, bonito, fisicamente forte, que amava a vida, escreveu versos ainda indefinidos, no círculo de confusas influências: de Jukóvski a Apukhtin⁶⁷. Em 1901, descobre-se para ele uma nova poesia e, de passagem, o estudo de Soloviov⁶⁸. É um momento de virada, quando a pessoa mede-se em relação à sua contemporaneidade, vincula-se a ela, desenvolve-a e, em correspondência com isso, começa a construir sua imagem e compreender seu

⁶⁵ M. Yu. *Lermontov v vospominaniakh sovremennikov* (M. Yu. Lêrmontov nas lembranças de seus contemporâneos) 1964, pag. 37.

⁶⁶ M. Beketova inclusive dedicou um artigo especial a esse tema: “*Veselost i iumor Bloka* (A alegria e o humor de Blok)” (Ver a coletânea *O Bloke* (sobre Blok). 1929).

⁶⁷ Vasili Jukóvski (1783 – 1852), Aleksei Apukhtin (1840 – 1893) (N. de T.).

⁶⁸ Vladímir Soloviov (1853 – 1900) (N. de T.).

destino. E isso não significa que suas qualidades pessoais transformaram-se nesse momento, até ficarem irreconhecíveis (que ele, por exemplo, tenha, imediatamente, que deixar de ser alegre).

Por que o jovem Lêrmontov era alegre “na vida doméstica” (como falava Changuereí? O que é isso? Uma máscara que ocultava dos demais os olhos do sofrimento? É mais provável que para o Lêrmontov de 18 anos a máscara fosse o demonismo. O poeta, especialmente quando jovem, até mesmo o mais trágico, como personalidade, não está conformado apenas de tragicidade. Nele há muita mais coisa que ele não expressa artisticamente, e nem quer expressar. E por causa da tendência humana à distração, ele se ocupa de muitas coisas e fica distraído. Mas, o mais importante é que o poeta trágico expressa, antes de mais nada, não sua tragédia pessoal, mas a da sua época e, por isso, é importante para todos. Assim Lêrmontov, quase um menino, começou a falar da tragédia da vencida geração pós-dezembrista. Da mesma forma, nos primeiros versos de Blok apareceu muito rapidamente a angústia do século que começava, angústia para a qual deram ouvidos todos aqueles que sabiam escutar. Os grandes poetas líricos começaram a partir daquilo que fez sua época, do comumente aceito e, em correspondência com o comum, construíram sua imagem de autor e, por vezes, humana. A personagem empírica é às vezes, com os anos, cada vez mais absorvida pela personagem histórica. Ao lembrar o jovem Lêrmontov, Rostoptchina escreveu que ele, quando imaginava “Lara e Manfredo...”⁶⁹ estava

⁶⁹ “Lara”, poema narrativo de Lord Byron em dois cantos, publicado em 1814. “Manfredo”, poema dramático do mesmo autor, escrito entre 1816 e 1817 (N. de T.).

acostumado a ser como eles”⁷⁰. Nas lembranças de seus contemporâneos, o corado, atleticamente forte e alegre Blok é substituído pelo Blok “reduzido a cinzas” de fins dos anos 1900 – começo dos anos 1910.

No artista, o histórico e o individual-psicológico podem afastar-se ou aproximar-se. A imagem do autor, como é sabido, não obrigatoriamente está composta por traços pessoais e acontecimentos biográficos, mas servem como material para a invenção fatos históricos gerais que obrigatoriamente, tornaram-se em fatos da experiência espiritual pessoal. Sem essa autenticidade da experiência interior a arte é impossível e fica apenas uma casca verbal morta.

O problema consciente da modelagem da personalidade começou no romantismo e foi condicionada pela sua compreensão romântica. Na literatura do sentimentalismo, os sentimentos e paixões constituem verdadeiros heróis e as personagens são seus portadores. A tragédia de Werther ou de Saint-Preux⁷¹ está em que seus sentimentos livres naturais encontram-se reprimidos por obstáculos externos. Mas, digamos assim, para o byronismo, tanto a circunstâncias externas como a disposição da alma são essenciais apenas em relação com o conflito interno do indivíduo que, por natureza, contrapõe-se não apenas à sociedade mas a ordem mundial.

⁷⁰ M. Yu. *Lermontov v vospominaniakh sovremennikov* (M. Yu. Lêrmontov nas lembranças de seus contemporâneos). Pag. 287.

⁷¹ Personagem principal do romance epistolar de Rousseau *Júlia ou a nova Heloísa* (N de T.).

A pesquisadora do romantismo alemão Ricarda Huch dá muita atenção em seus livros ao problema da peculiaridade da personagem romântica impetuosa, sonhadora, não apta para a vida cotidiana. Mas eis que o interessante é que nem de perto a maioria dos primeiros românticos que se sobressaíram tiveram personagens românticas. No caso August Schlegel, Schelling e Caroline Schlegel, afirma Ricarda Huch, a personagem não é nada romântica⁷². A personagem histórica não é idêntica à pessoa. Sua coincidência é um caso à parte que conduz para a estruturabilidade particularmente precisa da pessoa. Além disso, a observação de Ricarda Huch confirma certa regularidade histórica: os primeiros representantes das grandes correntes culturais não chegam a produzir uma estrutura unida da personalidade e o comportamento, que seja a imagem dominante da personalidade. Nesse sentido, eles são mais amorfos que seus continuadores. Em compensação, a geração posterior de românticos dedicou-se à “modelagem” de sua personagem histórica, em sua forma mais extrema, a da criação-de-vida romântica – uma construção premeditada na vida das imagens artísticas e dos enredos esteticamente organizados.

A imagem da personalidade constrói-se não apenas na literatura, senão também na vida. É esse um processo natural, inevitável e permanentemente em execução. Mas não se deve misturar com a ideologia da criação-de-vida. Para ser mais exatos, a criação-de-vida é a manifestação extrema máxima desse processo,

⁷² Huch Ricarda. Die Romantik. Blutezeit, Ausbreitung und Verfall. Tübingen, 1951. Vide, especialmente o capítulo "Der romantische Charakter".

quando a quantidade passa já a ser uma nova qualidade de teatralização ponderada da vida. A atividade estética realiza-se, permanentemente, na própria realidade, mas as imagens por ela engendradas, geralmente, não tendem, em forma alguma, a tornar-se um fato artístico que mistura, simultaneamente a arte e a vida ou, que a partir da vida, mistura-se com arte, sem mudar sua qualidade. A correspondência entre vida e arte não tem a mesma força de sua identidade e de sua mistura destrutiva.

Também a estética racionalista (classicismo) e o realismo do século XIX, a partir de diferentes posições filosóficas, confirmaram a separação entre arte e realidade. O classicismo queria “enfeitar” a vida (a “natureza”) e transformá-la nas formas ideais consagradas pela razão. O realismo do século XIX queria ser “como a vida”, mas não se esforçou, de maneira alguma, em ser a vida mesma. A criação-de-vida limita-se, justamente, ao romantismo e as correntes abrangidas pela sua tradição. Ela enraizou na filosofia romântica da arte e se tornou possível graças à desarticulação da própria vida em inferior, empírica e ideal. Ela se tornou o campo da criação-de-vida⁷³.

⁷³ À criação-de-vida dos românticos alemães tardios (de Heidelberg) está, em grande medida, dedicado o livro de V. Jirmúnski “Religioznye otretchenie v istorii romantizma (Abdicações religiosas na história do romantismo)” (1919). Com posições claramente antirromânticas analisa o romantismo no cotidiano de Louis Maigron em livro que, na sua época, teve grande repercussão (“Le romantisme et les mœurs. Essai d'étude historique et sociale d'après des documents inédits”. Paris, 1910). Existe uma tradução russa do ano 1914. As personagens do livro, homens e mulheres, reproduzem na vida uma série de chavões românticos (jogo, não raras vezes com

O romantismo, acostumado a querer o impossível, precipita-se para o inatingível. A criação-de-vida também é, nesse sentido, plenamente romântica, porque é essa uma tarefa de solução evidentemente malsucedida. A vida não pode ser, em sua totalidade, organizada esteticamente. A arte supõe a relação de leis no tempo ou no espaço, e não apenas organização senão também a união de materiais (palavras, sons, cores). É impossível transferir impunemente suas leis para o mundo heterogêneo da realidade. Até no teatro, no caso de ausência de unidade do material, existe a unidade de espaço do cenário e a unidade de tempo do espetáculo. Na vida existem os pronunciamentos, as conversas, as testemunhas escritas, os gestos e atos unificados, desde dentro e fora, em uma unidade convencional. Mas os restos não assimilados pela estrutura estética são aqui pesados demais. Aquilo que deveria se tornar a solenidade da arte, na verdade, destrói sua especificidade. As imagens convencionais enxertadas na vida, submetem-se ao perigo de serem materializadas de forma grosseira. À semelhança de espíritos que batem à porta, conversam e tosse.

Essas potências destrutivas e às vezes também cômicas foram reveladas pela criação-de-vida simbólica do século XX⁷⁴. A comparação romântica da vida com a

desfecho mortal). Maigron chama essas personagens “criaturas do refletido” (creatures de reflet). Ao problema da criação-de-vida em relação com o romantismo russo dos anos 1830 (com o jovem Herzen em primeiro lugar) refiro-me no livro “Byloe i dumy Hertsena” (Passado e pensamentos de Herzen) (1957, pag. 110 – 119 e outras).

⁷⁴N. Evreinov tentou chegar às conclusões teóricas no livro “Teatr dlia sebja (Teatro para si próprio)” (duas edições, 1915 e 1916) e também no livro “*Teatr kak takovoi – Obosnovanie teatralnost v*

arte fundou-se em que na própria vida tinha sido assimilada a esfera do ideal, impenetrável para a realidade baixa. A “poesia nova” do século XX veio depois do realismo, e essa experiência não passou para ninguém sem ter deixado vestígios. A criação de vida dos simbolistas não podia, de nenhuma forma, sacudir a poeira da cotidianidade, e por isso se envolveu no grotesco, na “bufonaria mística”. Onde, por exemplo, está o limite entre a palhaçada e a idealização no culto a Liubov Dmítrevna Blok⁷⁵, do qual Andrei Biely e Serguéi Soloviov se anunciaram seguidores nos anos 1900? E Blok mesmo via nisso, com hostilidade, uma mistura suspeita do suprassensível com o corriqueiro.

Existe uma correspondência singular entre a criação-de-vida e a literatura documental. A literatura documental, ao traduzir a vida para sua língua, ao mesmo tempo é como se tomasse a responsabilidade de conservar a natureza dos fatos dela. Se a criação-de-vida constrói a vida dessa maneira, de acordo com as leis da arte, então aqui o princípio é o contrário: a literatura documental esforça-se em mostrar as relações da vida sem a mediatização por meio da fábula inventada pelo artista.

Diferentes épocas e diferentes formas de cultura compreenderam as relações entre arte e realidade de maneira diferente, e contaram com diferentes princípios

smysle položitel'nogo natchala stsenícheskogo iskusstva v jizni (O teatro como tal – fundamentos da teatralidade no sentido de um princípio positivo da arte cênica na vida)” (1923). Em “Teatro para si próprio”, Evreinov até propõe escolher entre uma série de pequenos roteiros que poderiam ser representados na vida com ajuda de uma personagem.

⁷⁵ Liubov Dmítrievna Blok (1881 – 1939), filha do reconhecido químico Dmítri Mendeleiev e esposa de Aleksandr Blok. Foi conhecida como a “bela dama” (N. de T.).

ético-sociais e de modelagem estética da personalidade. A ética racionalista valeu-se da norma. A norma é um tipo de comportamento prescrito, abstratamente razoável, inclusive se ele for deduzido das características “do homem natural” (assim foi para os iluministas do século XVIII). As características que se opõem à norma tornaram-se patrimônio dos gêneros satíricos. Dentro dos limites do pensamento de classe, a norma era imposta desde fora e de maneira uniforme sobre as pessoas de uma determinada categoria social. Para além disso, admitia-se a possibilidade da existência de características pessoais diferentes, completamente toleráveis, desde que não estorvassem o cumprimento da lei.

A ética romântica, ao contrário disso, tratava diretamente com a personalidade de maneira integral (apesar da polaridade da luta entre os princípios “terrenal” e “celestial”). O ideal romântico é radicalmente oposto à norma de comportamento clássica e iluminista. Antes de tudo, a oposição consiste em não estar dirigido a um meio social determinado, e não ser pensado para a reprodução massiva, já que a própria essência da personalidade romântica está em diferenciar-se da “multidão”. O herói e a pessoa da “multidão” não podem ser inerentes a uma mesma estrutura psicológica, a uns mesmos princípios de comportamento, embora a “multidão” possa seguir o herói, e o herói possa compadecer a “multidão” e sacrificar-se em prol de seus interesses. O ideal romântico não é uma forma de comportamento, mas um confim espiritual proposto apenas a alguns escolhidos. É por isso que o romantismo tratava dos escolhidos e até podia permitir-se incluir vícios em seu ideal. Mas, é claro, esses vícios eram absolutamente especiais. Engendrados pelo destino trágico da personagem romântica, eles possuem sua

espécie de valores éticos e estéticos. Tal é, por exemplo, o demonismo romântico. E a mais demoníaca das personagens românticas estava sempre vinculada – às vezes complexa e contraditoriamente – a valores sociais e morais absolutos. Posteriormente, o decadentismo tentou livrar o demonismo desses valores e justificar o vício de suas personagens unicamente por meios estéticos.

Em meados do século XIX formou-se um novo princípio de análise da pessoa, que também resultou decisivo para o método realista e psicológico na literatura. Esse método não prescreve uma norma ao processo vital, mas estuda seus resultados. Por isso, o tipo social criado pelo século XIX não se sobrepõe à vida desde fora, senão que se deduz dela desde dentro, entende-se, por meio de complexas transfigurações artísticas. Dali não se conclui que esse tipo condicionado social e biologicamente esteja privado de sentido ético. A literatura é uma atividade extremamente valiosa como para que isso fosse possível. O tipo social, não raro, resulta em uma posição crítica ou contrária àquela imagem com a qual se comparam os contemporâneos. Isso acontece, em grau mais ou menos massivo, quando algum meio formula, de maneira consciente, a necessidade do advento de um homem novo. O que é Bazárov? Não é nem norma, nem ideal, nem em modo algum, um conjunto de qualidades positivas. No círculo dos colaboradores mais jovens de “Sovremiennik”⁷⁶, Bazárov até foi chamado de pasquim contra a nova geração. Mas Bazárov rebateu todos os ataques e tornou-se, para as “novas pessoas”, um padrão com todas suas qualidades positivas e negativas. Além do que as qualidades negativas (grosseira, crueldade, rejeição do estético, etc.)

⁷⁶ O contemporâneo (N. de T.).

ganharam um acento valorativo contrário, em sua qualidade de sinais da nova posição social.

A relação entre o papel literário e sua fonte social é historicamente instável; ele representa, tanto em sentido de ideal, um suposto alto grau de generalização estética do material da vida, como em sentido de real, quando a literatura procura um contato espontâneo, fora do estilístico, com a realidade. E tanto em uma como em outra chave, surgiram grandes criações da arte verbal.

A idealidade simbólica é inalienavelmente inerente às formas arcaicas de literatura e ao folclore. A diminuição da formalização estética é assinalada pelo caminho histórico da literatura (nesse caminho, aliás, houve lugar a tentativas opostas). E por fim, com o realismo do século XIX o material social eclodiu impetuosamente por entre a represa estilística.

O reconhecimento da personagem já não está direcionado para modelos que já passaram por uma elaboração estilística; agora, ele está dirigido à tipologia que surge na vida mesma. Sem esses apoios na experiência prévia do leitor dos “papéis sociais” correntes (o médico, o professor, o estudante, o proprietário, o funcionário) não poderia, por exemplo, cristalizar-se o sistema de Tchékhov – a maior realização do realismo russo pós-tolstoiano – com sua enorme abrangência e detalhada diferenciação sem precedentes, que captura a singularidade dos fenômenos correntes. Tchékhov direcionou o leitor para as representações sociais e, ao mesmo tempo, como todo grande escritor, construiu ativamente essas representações, retornando-as para a consciência coletiva em forma de fato estético.

O realismo sombreou a fronteira entre o relato organizado e o “documento humano”, expressando assim mais uma regularidade eterna da interação da arte e da realidade. Dois modelos de personalidade aproximaram-se. Falando em termos convencionais, o natural (documental) e o artificial, isto é, aquele livremente criado pelo artista. Aproximaram-se, mas não se tornaram idênticos. A realidade e a experiência da vida constituem a fonte de um e outro modelo. Mas em um caso, a experiência segura a invenção pelo cabresto e é como se estivesse em uma batalha pelo princípio estrutural. No outro caso, a experiência dá o material para o livre trabalho de projetar e inventar.

O romancista pode respeitar a coerência e ligação dos acontecimentos-protótipo, ou pode afastar-se muito longe deles. Em qualquer caso, ele sabe que pode e deve criar de acordo com seu entendimento. Tolstói gostava de preservar os vínculos da vida, às vezes até nos mínimos pormenores, mas ele disse a esse respeito “Andrei Volkónski não é ninguém, como qualquer indivíduo do romancista...”⁷⁷. O romance (ao romance psicológico está dedicada a terceira parte deste livro) criava uma estrutura ideal que fornecia à invenção poética a mais alta liberdade da organização dos elementos a ele necessários, nas unidades mais perfeitas, mais apropriadas para seu fim, e as mais expressivas.

Se a força dos gêneros documentais está no seu não acabamento, em que “você não inventa” então a literatura de ficção diante disso, é forte pelas suas possibilidades ilimitadas de organização e pelo potencial acabamento do plano

⁷⁷Carta a L. I. Volkónski, de 3 de maio de 1865. Tolstói, L. N. *Polnoe Sobranie Sotchinieniia*. T. 61. 1953. Pag. 80.

que se origina livremente. Púchkin disse: “O plano completo do “inferno” é já um fruto do gênio elevado” (“Objeção ao artigo de Küchelbecker⁷⁸ em Mnemozina”⁷⁹).

A mais elevada organização estética é uma força vigorosa que faz avançar a cultura. Tolstói, Dostoiévski e outros grandes romancistas mostraram no que pode se converter, para a vida espiritual da humanidade, “a segunda realidade” inventada pelo gênio. Tolstói foi participante da campanha de Sebastopol, mas ele não escreveu sobre suas lembranças. Tolstói é um criador de mundos. Sua experiência militar transformou em uma revelação literária “Os contos de Sebastopol” e “Guerra e paz”. Mas em arte o seguinte não elimina o precedente, as formas altamente organizadas não substituem as menos organizadas ou aquelas organizadas sob outros princípios. Eles têm suas possibilidades, à sua maneira, insubstituível.

Nesta introdução, trato preliminarmente algumas questões que, em diante, aparecerão imersas em um material histórico concreto. Há dois polos teóricos entre os quais se encontra a seguinte pesquisa: trata-se da construção e reconhecimento de uma personagem histórica, e a análise da individualidade da psicologia. Esses fenômenos estão interligados. E uma coisa e outra são observadas em diferentes graus – das cartas até o romance psicológico. Em cada uma dessas etapas tornam-se objeto de estudo fenômenos especialmente típicos de seu caráter. Na correspondência amigável dos russos dos anos 1830, a construção da personagem histórica está na mais tensa atmosfera das exigências

⁷⁸ Wilhelm Küchelbecher (1797 – 1846). (N. de T.).

⁷⁹ Almanaque literário editado por Odoiévski e Küchelbecker entre os anos 1824 – 1825 (N. de T.).

morais e da autoanálise psicológica. As “Memórias” de Saint-Simon, a “confissão” de Rousseau, e “passado e pensamentos” de Herzen têm uma significância insubstituível para a problemática, e para a metodologia das testemunhas de memórias sobre o ser humano. A obra de Liev Tolstoi – um das mais importantes dessa terceira parte - está além das fronteiras do romance analítico do século XIX.

O jovem Tolstói

Tradução do primeiro capítulo do trabalho *O jovem Tolstói – Молодой Толстой* (1922) de Boris Eikhenbaum

I. Os diários (1847 – 1852)

1

A criação artística, pela sua própria essência, é suprap psicológica. Ela extrapola o âmbito dos fenômenos habituais da alma, e caracteriza-se pela superação da empírica da alma. Nesse sentido, a esfera da alma como algo passivo e dado, deve ser necessariamente diferenciada do espiritual, e o pessoal, do individual. E isso se refere não apenas à criação artística na sua forma pura. Qualquer representação da esfera psicológica pessoal, por meio de palavras, é já um ato espiritual cujo conteúdo se diferencia muito da experiência direta. Aqui a vivência da esfera da alma obedece a algumas ideias gerais acerca das formas de sua manifestação; está subordinada a algum plano prévio⁸⁰, frequentemente relacionado com as formas tradicionais e, por isso, assume inevitavelmente um aspecto convencional, não coincidente com o seu conteúdo extra-literário real direto. Registram-se apenas alguns dos seus aspectos que são sublinhados, e dos quais se toma consciência no processo de auto-observação, em resultado do que, a vivência da esfera da alma sofre inevitavelmente alguma deturpação ou estilização. Eis por que, para uma análise puramente psicológica de documentos

⁸⁰ *zámysel*/ O sentido ou ideia encerrada em uma obra.

tais como cartas e diários, são necessários métodos especiais, que deem a possibilidade de abrir-se caminho por entre a auto-observação, para estudar de forma independente os fenômenos da esfera da alma como tais, livres da forma verbal, livres do sempre convencional invólucro estilístico.

Métodos completamente diferentes devem ser usados no processo de análise literária. Nesse caso, a forma e os procedimentos de auto-observação e representação formal da esfera psicológica constituem um material de importância concreta do qual não devemos desviar-nos. Aqui, precisamente, nesse invólucro estilístico, nessas formas convencionais, é possível enxergar os germes dos procedimentos artísticos, e notar vestígios de uma tradição literária determinada. Partindo da convicção de que a expressão verbal não dá um quadro real da esfera psicológica, nós devemos como que *não acreditar* em nenhuma palavra do diário e não cair na tentação da interpretação psicológica, à qual não temos direito. Devemos, precisamente, saber aproveitar essa camada superior, “formal”, principalmente se diante de nós estiver um diário ou cartas nos quais é possível esperar, de antemão, pela intromissão do trabalho criador sobre o próprio eu, que, precisamente, por ser criador, é também deturpador da esfera psicológica espontânea. É preciso ter cuidado especial com tais documentos, para não cair na simples interpretação psicológica daquilo que está bem longe da mera psicologia. A mistura dessas duas maneiras de ver a questão acarreta erros sérios ao simplificar o fenômeno e, ao mesmo tempo, não conduzir a nenhuma generalização frutífera.

O estudo da obra de Lev Tolstói deve iniciar-se pelos seus diários⁸¹. Aqui, esse cuidado metodológico deve ser redobrado, porque o conteúdo fundamental dos seus primeiros diários é constituído pela decomposição da sua própria vivência da esfera da alma em determinados estados, e numa tensa e ininterrupta auto-observação e tomada de consciência. É fácil, por isso, cair na interpretação psicológica e cair em erro. Aqui se trata não da *natureza* de Tolstói, mas dos atos da sua consciência criadora – não do que lhe foi dado pela natureza e é, nesse sentido, algo atemporal, arbitrário e único, mas do que foi elaborado por ele na busca de um novo princípio criador, e é precisamente por isso o seu resultado lógico. Tal consciência, na sua essência, é não apenas suprapicológica, como também suprapessoal embora, por isso, não menos e sim mais individual. O modo criativo de encarar a vida, o qual vence a empírica e se eleva acima da simples materialidade da natureza, funde em si o pessoal e o geral e torna a pessoa uma individualidade. A conformidade de seus atos às leis naturais não o rebaixa, mas o eleva, como toda junção que se faz livremente –isto é, não imposta de fora por ninguém– com o princípio suprapessoal da vida humana, ao qual outros servem por necessidade, inconscientemente e, por isso, não livremente.

⁸¹ O Diário de Juventude de Lev Nikoláevitch Tolstói, primeira edição, sob a redação de V. G. Tchertkov. Volume I, 1847 – 1852. Moscou. 1917. Infelizmente, os seguintes volumes da segunda série (1853 – 1856, 1857 – 1861) não vieram ainda à luz, de modo que, é preciso utilizar só alguns excertos deles pelo livro de Biriukov *P. Lev Nikoláevitch Tolstói. Biografia*. Volume I, 2 edição, “Intermediário”, Nº 881, Moscou, 1911.

Tolstói começa a escrever o diário nos anos 1846 – 1847 durante a sua estada na Universidade de Kazan. Tem 18 anos. Não há muito se separou da família, diante dele o desconhecido absoluto. Está ele mergulhado em reflexões e na contemplação de si próprio. Impressões exteriores estão ausentes do diário. Toda a atenção está voltada para a formulação dos pensamentos e para o estabelecimento de regras para a vida e o trabalho. O seu tom, desde o próprio início, é pedagógico. “subi esse degrau em que faz tempos já tinha colocado o pé. Mas não tinha conseguido, de jeito nenhum, arrastar o corpo (talvez porque, sem pensar, coloquei o pé esquerdo em vez do direito). Aqui estou completamente sozinho, ninguém me incomoda, não tenho nenhum criado e ninguém me ajuda. Em consequência, nada estranho influi na razão e na memória, e a minha atividade deve necessariamente desenvolver-se.”.

Interessa-lhe não a filosofia abstrata, mas os resultados práticos: “É mais fácil escrever dez volumes de filosofia do que pôr qualquer princípio em prática”. Em relação a isso, o seu próprio filosofar está baseado não na aspiração à elaboração desta ou daquela teoria científica, mas no interesse pelo próprio processo do pensamento, pelos próprios movimentos da razão, a qual segue esquemas lógicos, e pela própria teorização, como método de educação da razão. Não por acaso já as primeiras tentativas das suas reflexões filosóficas, produzem a impressão de uma certa logicidade propositada que ele como que admira desde fora. Não por acaso também, o estilo e os próprios temas dessas experiências parecem extraídos de certos manuais ou de reflexões antigos. “O retiro é tão útil

para o homem que vive em sociedade, como a vida social é para o homem que não vive nela. Separe-se o homem da sociedade, retraia-se ele em si, e tão logo o juízo lhe arranque os óculos que lhe mostravam tudo numa forma distorcida, e tão logo se aclare sua maneira de ver as coisas, então, será para ele incompreensível como não via tudo aquilo antes. Deixe o intelecto agir, ele lhe mostrará seu destino, ele lhe dará regras com as quais poderá entrar sem medo na sociedade.

Tudo o que estiver em conformidade com a faculdade principal do ser humano, a razão, estará também em conformidade com tudo o que existe. A razão de uma pessoa isolada é parte de tudo o que existe, e a parte não pode destruir a ordem do todo”. A questão da utilidade do retiro, o próprio caráter dos aforismos e ensinamentos, tudo traz à memória os modelos das meditações do século XVIII, época de confiança na razão e, por isso, época, sobretudo, pedagógica. Vem à memória a obra de Harve *Über Gesellschaft und Einsamkeit*⁸², e parece que essa nossa citação não é do diário de Tolstói mas do diário do jovem Jukóvski, do tempo em que ele traduzia Harve (1805).

Como nos convenceremos mais adiante, essa inevitável comparação com a filosofia do século XVIII, não é casual – A obra de Tolstói possui um parentesco profundo precisamente com o século XVIII, e tal parentesco é muito característico dela. São do citado século as tradições de muitos dos procedimentos e formas

⁸² Sobre a sociedade e a solidão.

nela encontrados. Nesse sentido, é significativa a própria escolha da “instrução” de Catarina para as atividades universitárias. É bem verdade que o trabalho na “instrução” começa logo a interessá-lo mais como cumprimento de uma regra (“Li a “instrução” de Catarina e, visto que me prescrevi a regra geral de, ao ler qualquer obra séria, meditar sobre ela e anotar as suas ideias notáveis, escrevo aqui minha opinião sobre os primeiros seis capítulos desse trabalho notável.”), mas de qualquer forma a escolha não é fortuita. Tolstói é claramente alheio à filosofia baseada em premissas metafísicas e na intuição – ele prefere o curso harmonioso dos silogismos, porque a sua atenção está dirigida não para própria filosofia, mas para o método de logicização.

Há ainda algo muito característico nesses primeiros diários. Tolstói se faz uma pergunta – Qual é o objetivo da vida do homem? A própria pergunta é típica, mas mais típica ainda é a estrutura da resposta: “Se eu começo a raciocinar quando contemplo a natureza, vejo que tudo nela se desenvolve constantemente e que cada uma de suas partes componentes contribui, inconscientemente, para o desenvolvimento das outras partes; já o homem, uma vez que é uma parte da natureza, como as outras, mas dotada de consciência, deve também, como todas as outras partes, aspirar ao desenvolvimento de tudo o que existe, empregando conscientemente para isso todas as capacidades de sua alma. Se eu me ponho a raciocinar, olhando para a história, vejo que todo o gênero humano aspira permanentemente ao alcance desse objetivo. Se eu me ponho a raciocinar racionalmente, isto é, examinando apenas as capacidades da alma do homem,

então na alma de cada pessoa encontro essa aspiração inconsciente que constitui uma exigência de sua alma. Se eu me ponho a raciocinar olhando para a História da Filosofia, descubro que, em toda a parte e sempre, as pessoas chegaram à conclusão de que o objetivo da vida do homem é o desenvolvimento multilateral da humanidade. Se eu me ponho a raciocinar, olhando para a teologia, descubro que quase todos os povos reconhecem um ser perfeito, e que chegar a ele considera-se como o objetivo de todas as pessoas. E assim eu, parece-me, sem erro quanto ao objetivo da minha vida, posso ter a aspiração consciente ao desenvolvimento multilateral de tudo o que existe”. A própria sintaxe desse raciocínio, a repetição “Se eu começo a” e “se eu me ponho a”, as próprias expressões e o estilo geral, tudo é típico dos sistemas filosóficos do século XVIII, e pode atribuir-se antes a Karamzin que a Tolstói, homem da segunda metade do século XIX, precedido por Schelling, Hegel e Shopenhauer e pelos nossos românticos com Stankiêvitch à testa. Como se Tolstói não tivesse nenhuma relação com a geração precedente. Como se ele desse as costas para os pais e se voltasse para os avós.

Claro, pode duvidar-se de que esses bosquejos de um jovem de dezoito anos, há pouco chegado da aldeia a uma cidade de província, tenham tido um significado sintomático sério para o futuro Tolstói, mas, como veremos mais adiante, essa inclinação dele para o século XVIII é um fenómeno orgânico e lógico-natural; as literaturas inglesa e francesa dessa época constituem sua leitura principal e preferida; justo naquele momento em que a literatura romântica alemã é tão popular na Rússia dos anos 20 – 40, ela não interessa a Tolstói. Rousseau

e Sterne, os guias espirituais da época de Karamzin e Jukóvski, resultam ser seus escritores preferidos. Ele incluso não é alheio à tradição sentimental – tal é o estilo das cartas que escreve a Tatiana. A. Ergôlskaia, a quem ele mesmo escreve em 1852: “... a senhora sabe que, talvez, a minha única qualidade seja a sensibilidade”. Vestígios dessa tradição podem notar-se também em *Infância*. Dirigindo-se aos leitores, Tolstói escreve: “Para ser aceito no círculo dos meus seletos leitores, eu exijo muito pouco: que os senhores sejam sensíveis, isto é, que possam compadecer-se de coração e até derramar algumas lágrimas por uma personagem recordada, por quem os senhores se apaixonaram profundamente, alegrar-se por ela e não envergonhar-se disso...”. Tal é também o estilo de digressões exclamativas: “Onde estão aquelas ardentes preces? Onde a melhor dádiva – aquelas puras lágrimas de enternecimento? Chegou o anjo consolador, secou essas lágrimas com um sorriso e inspirou doces sonhos na imaculada imaginação infantil. Será possível que a vida tenha deixado tão penosas marcas no meu coração, que tenha afastado de mim para sempre essas lágrimas e esses arrebatamentos? Será que ficaram só as lembranças?”.

Tolstói esforça-se por cingir sua vivência da esfera da alma a regras. Ele, como um pedagogo, faz experimentos consigo próprio. A regulamentação moral, a sua aspiração a traçar um plano exato de ações e atividades, e compor um horário para elas, é o conteúdo principal desses diários. De novo, vê-se que ele é movido nisso não por uma escrupulosidade como tal, mas antes bem, pela própria elaboração dessas regras e horários, pelo próprio ato de distribuição e regulamentação, tal como nos esboços filosóficos, era evidente a admiração pelo

próprio ato de reduzir problemas complexos a esquemas com lógica clara e simples. Essa regulamentação começa já nos primeiros diários, mas atinge uma força especial já nos diários de 1850 – 1851. O resumo da “Instrução” de Catarina interrompe-se com a seguinte anotação: “Não cumpro aquilo que me prescrevo. O que cumpro, cumpro mal e não cultivo a memória. Por isso, escrevo aqui algumas regras que, parece-me, muito me ajudarão, se as seguir. 1) O que tiver sido traçado para ser cumprido obrigatoriamente, cumpra-o, custe o que custar. 2) O que cumprir, cumpra-o bem. 3) Nunca consulte no livro se esqueceu alguma coisa, mas esforce-se por lembrar sozinho. 4) Obrigue com frequência a sua mente a agir com todas suas forças possíveis 5) Leia e pense sempre em voz alta. 6) Não tenha vergonha de dizer às pessoas que atrapalham, que elas atrapalham. Primeiro, faça que elas o sintam e, se elas não o compreenderem, então peça-lhes desculpas e fale com elas com franqueza. De acordo com a segunda regra, quero, com certeza, terminar de comentar toda a “instrução” de Catarina”. Na primavera de 1847, tendo decidido abandonar a universidade, Tolstói anota: “Qual será o objetivo da minha vida na aldeia ao longo de dois anos? 1) Estudar todo o curso de ciência jurídica necessário para o exame final na universidade. 2) Estudar a medicina prática e parte da teórica. 3) Estudar línguas: francês, russo, alemão, inglês, italiano e latim. 4) Aprender a agricultura tanto prática como teórica. 5) Estudar história, geografia e *estatística*. 6) Estudar a matemática do ginásio. 7) Escrever uma dissertação. 8) Atingir um grau médio de perfeição em música e pintura. 9) Escrever regras. 10) Adquirir alguns conhecimentos em ciências naturais. 11) Escrever uma composição a partir de todas as disciplinas que vou estudar”. É claro que isso não é um verdadeiro programa sério de atividades reais, mas antes bem, um programa

como procedimento, como um objetivo em si. Ele entra na linha geral de teorização e esquematização que atravessa todo o diário do jovem Tolstói.

O diário interrompe-se durante três anos. Se Tolstói nos aparece aqui com o semblante de um severo pedagogo e pensador, já as suas cartas ao irmão Serguéi de São Petersburgo, em 1848, dão uma figura completamente diferente. Todas elas são contritas, emocionadas. Tolstói pinta-se confuso, desregrado e promete emendar-se. É claro que o diário em si, não abrange toda a natureza de Tolstói. Mas para nós é importante que, nessas cartas, ele sempre se esforça por definir com exatidão o seu estado de alma e apontar o objetivo e sentido dos seus atos: "... A vida em Petersburgo tem uma grande e boa influência em mim: ela me habitua à ação e involuntariamente constitui para mim meu horário de atividades. É impossível não fazer nada, todos estão ocupados, todos andam atarefados, e não se encontra uma pessoa com quem seja possível levar a vida à toa; sozinho é impossível. Sei que tu, em forma alguma, acreditarás que eu mudei, e dirás: "Esta já é a vigésima vez, e tu, continuas a ser um vadio", "és o rapaz mais inútil". Não, eu agora, mudei de uma maneira completamente diferente daquelas de antes; Antes eu me dizia "vamos lá mudar" e agora vejo que mudei e digo "eu mudei". O mais importante é que agora eu estou completamente convencido de que viver de especulações e filosofia é impossível e que se deve viver de verdade, isto é, ser uma pessoa prática. Isso é um grande passo e uma grande mudança. Isso antes nunca acontecera a mim". Em outra carta: "Se Deus quiser, eu me emendarei e me tornarei um dia uma pessoa digna. Mais do que nada, tenho

esperanças no serviço militar. Ele me habituará à vida prática e *volens nolens*⁸³ eu terei que servir até a patente de oficial”. Tolstói não reconhece uma torrente turva, espesa e indecomponível dos sentimentos e, conhecendo a opinião que dele tem o seu irmão, tanto mais se esforça em expressar o seu estado de alma por meio de determinadas palavras exatas, tentando de todos os modos pôr ordem no caos de sentimentos e ideias.

O diário de 1850 -1851 impressiona pela severidade e escrupulosidade: é todo cheio de regras, horários de atividades, regulamentações, definições de fraquezas, etc. “Gostaria de acostumar-me a definir meu estilo de vida antecipadamente, não só para um dia, mas para um ano, para alguns anos, até para toda a vida. É difícil demais, quase impossível; contudo, tentarei, primeiro, por um dia, depois por dois; quantos dias eu for fiel ao determinado, tantos dias planejarei para o futuro. Por essas determinações subentendam-se não regras morais, independentes de tempo e lugar, que nunca mudam e que eu estabeleço com algum propósito, mas, precisamente, determinações temporais e locais: onde e quanto tempo ficar, quando e o que fazer.

Ocorrem casos em que tais determinações podem ser mudadas. Mas o único caso em que admito tal gênero de desvios é quando eles são definidos *por regras*. Por isso, no caso de desvios, *eu explicarei as causas destes* no diário.” A própria escrita do diário é justificada por três objetivos: “Por meio do diário, é muito cômodo julgar a si próprio” é necessário “determinar todas as atividades por antecipado” e desejável “recordar e escrever com mais franqueza e mais minúcia”

⁸³ Querendo ou não.

acerca dos três últimos anos. É característico que as regras morais gerais interessem menos a Tolstói nesse momento – é-lhe necessária não uma ética em si, mas justamente uma regra, um programa, um horário. E eis que começa: “Para 15 de junho. Das 9 às 10, nadar e passear, das 10 às 12, música, das 6 às 8, cartas, das 8 às 10, administração e escritório. Para 19 de junho. 5-8, administração e ideias acerca da Música (!), 8-10 leitura, 10-12, escrever as ideias acerca da Música, 12-6, descanso, 6-8, música, 8-10, administração”. O próprio processo de escrita das regras foi pensado para fazer parte do número de obrigações e obedece uma regra geral: “Não adie o que se propôs fazer, sob o pretexto de distração ou diversão; Mas ponha-se a trabalhar imediatamente, ainda que em aparência. As ideias virão. Por exemplo, se se propôs escrever regras, então pegue o caderno, sente-se à mesa e não se levante enquanto não houver começado e terminado”. E imediatamente, vêm essas regras. No campo da música: *“Tocar diariamente: 1) As 24 escalas, 2) todos os acordes, o arpejo em duas oitavas, 3) todas as inversões das tríades, 4) a gama cromática. Aprender uma peça e não ir adiante até não chegar o momento em que conseguir tocar sem parar em nenhum lugar. Transpor todas as cadenzas encontradas para todos os tons e aprendê-las. Diariamente, interpretar pelo menos 4 páginas de música e não avançar até não encontrar um verdadeiro doigté*.*

No campo da administração da propriedade. *Meditar cada ordem no que se refere a seu benefício e prejuízo. Examinar pessoalmente, todos os dias, cada parte do trabalho na propriedade. Não se deixar levar pela precipitação no dar*

* Disposição dos dedos.

ordens, repreender e castigar, lembrar que na administração da propriedade, mas do que em qualquer outra coisa, é necessária paciência (...) Mudar qualquer ordem dada, ainda que ela se tenha revelado prejudicial, apenas a critério próprio e em caso de extrema necessidade”.

Uma interrupção de meio ano no diário serve de motivo a Tolstói para fazer balanços tal como na carta ao irmão, e dá uma imagem exata de sua nova “reviravolta”. Na sua ideia, a esfera psicológica está constituída dessas mudanças periódicas, cujo caráter é claramente definido todas as vezes. Algo semelhante nós vemos depois, também nas suas obras literárias: seus heróis (Pier, Vrónski, Liévin) sofrem, periodicamente, uma espécie de “parada” durante a qual todo o passado submete-se a crítica e elabora-se um novo plano de ações. Em 8 de dezembro de 1850 (Moscou), Tolstói escreve: “Uma grande viragem aconteceu em mim durante este tempo. A tranquila vida na aldeia, as antigas tolices e a necessidade de ocupar-me dos meus assuntos, trouxeram seu fruto. Deixei de construir castelos no ar e de traçar planos, para cujo cumprimento, não haveria forças humanas suficientes. Já o mais importante e favorável para mim é a convicção de não ter já esperanças de chegar ao que quer que seja com a minha razão e não desprezo já as formas aceitas por todas as pessoas. Antigamente, tudo o que era comum, parecia-me indigno de mim; porém agora, pelo contrário, eu não reconheço quase nenhuma convicção como boa e justa até não ver a sua aplicação e realização por muitos. Estranho, como pude eu menosprezar o que constitui a principal vantagem do homem – a capacidade de compreender as convicções dos outros e ver, nos outros, as materializações delas na prática. Como

pude eu dar curso à minha razão, sem nenhum controle, sem nenhuma aplicação? Numa palavra, e a mais simples, eu criei juízo e envelheci (...) Só me parece que me tornei já frio demais. Apenas vez ou outra, em especial quando me deito, sobrevêm minutos em que o sentimento quer sair. A mesma coisa nos minutos de bebedeira. Mas eu me prometera não *me embriagar*". Nem é preciso dizer que toda essa nova imagem, toda essa "reviravolta" tenha sido inventada por Tolstói. O importante é que o campo escuro da esfera psicológica é decomposto por ele em momentos definidos: dão-se não estados confusos intermediários, mas resultados.

Como prova de que a Tolstói interessa, não o conteúdo ético de todas essas regras e definições, mas a própria forma, o próprio *método*, podem servir os registros que se seguem ao trecho citado, nos quais essa mesma regulamentação é utilizada já não para as atividades musicais e da administração, mas para o jogo de cartas e para o comportamento em sociedade. Essas regras são tão curiosas, que têm um aspecto de paródias, mas no seu entusiasmo pela esquematização e pela formulação, Tolstói não nota isso: "*Regras para o jogo em Moscou até 1 de janeiro*

1) O dinheiro que eu tiver no bolso, posso arriscá-lo por uma ou por várias noites. 2) Jogar só com pessoas que tenham mais do que eu. 3) Jogar sozinho e não dar meu dinheiro para outro apostar. 4) A soma que eu puser para perder, considerá-la um ganho quando for superior à outra em três vezes, isto é, se eu tiver colocado para perder 100, e ganhei 300, então, considerar 100 como ganho e não dá-los em revanche. Já se tiver a sorte de ganhar mais, então considerar

como ganho também aquela soma que tinha a intenção de perder, só quando ganhar três vezes mais, e assim infinitamente. No que se refere às sessões de jogo, levar a seguinte conta: se tiver ganho uma vez, por esse valor determinar quanto perder na seguinte partida, se ganhar o dobro, então usar essa soma duas vezes e assim por diante. Se depois de um ganho houver uma perda, então subtrair a soma perdida, e o resto dividi-lo em duas vezes; se perder de novo, subtrair o valor perdido do resto do último ganho, e o resto resultante dividi-lo em três. Para começar o jogo, dividir a soma reservada em quaisquer partes iguais. *Eu, agora, dividi 300 rublos de prata em três.*

Observação: como é claro, considerar uma sessão de jogo quando você mesmo terminar e perder ou ganhar o que tiver sido determinado. Em qualquer sessão de jogo lembrar tudo o escrito e não esquecê-lo. Por isso, não passar de uma sessão para outra sem calcular no tempo livre. Posso mudar estas regras, quando conseguir mais experiência. Mas até não escrever novas, deverei seguir estas. Depois de refletir, poderei fazer exceção a essas regras, quando tiver ganho 9 mil rublos de prata e 29 rublos de prata. (...) *Regras para a sociedade.* Escolher situações difíceis, esforçar-me por sempre dominar a conversação, falar alto, serena e claramente, esforçar-me por eu mesmo começar e eu mesmo terminar a conversação. Procurar ter relações com pessoas de um círculo mais elevado que o meu. No que se refere a essas pessoas, pensar que tipo de relações terei com elas antes de encontrá-las. Não esforçar-me em falar diante de desconhecidos. Não mudar a conversa constantemente do francês para o russo e do russo para o francês. O principal é, primeiro, lembrar que você deve se esforçar quando se

encontrar naquele círculo no qual tem dificuldades. No baile, convidar para dançar as mulheres mais importantes. Se cometer uma gafe, não ficar sem graça e continuar. Ser tão frio como possível e não expressar nenhuma impressão”. No mesmo sentido entende-se o seguinte: “Dos três meios que se me apresentaram de endireitar os meus negócios, deixei escapar quase todos, precisamente: 1) *Entrar num círculo de jogadores e, tendo dinheiro, jogar.* 2) *Entrar nas altas esferas e, nas condições sabidas, casar-me.* 3) *Achar uma vaga vantajosa para o serviço.* Agora, apresenta-se ainda um quarto meio, a saber: pedir dinheiro a Kiriévski. Não há conflito entre essas quatro coisas e é necessário *agir*”. É clara a indiferença de Tolstói em relação ao conteúdo dessas desarticulações, esquemas e itens. Ele está absorto pelo próprio processo de organização.

Essa é forma primária dos diários. O próprio Tolstói percebeu logo que ele “estava ocupado exclusivamente com a força de vontade, sem pensar na forma como ela se manifestava”. Tatiana A. Ergôlskaia o chama homem “que experimenta consigo mesmo”. Agora, essa autoexperimentação volta-se para o lado exclusivamente moral. O diário se torna, temporariamente, um *journal* de comportamento, um caderno de conduta. Aparece um novo objetivo do diário “um balanço de cada dia da perspectiva das fraquezas de que queremos corrigir-nos”. Eis aqui a primeira tentativa desse balanço: “De manhã, demorei para decidir-me a levantar, fui preguiçoso, de uma forma ou outra, enganando-me. Lia romances, quando tinha outra coisa por fazer; dizia comigo: é necessário beber café, como se fosse impossível fazer outra coisa enquanto se bebe café (...) Recebi o Poiret com demasiada familiaridade, deixei que algumas coisas me influenciassem: o fato de

não conhecê-lo, a presença do Kolóchin e os modos inoportunos de *grand-signeur*. Fiz ginástica às pressas. Em casa de Gortchakov bati tão fininho que não fui atendido por *Fausse Honte*⁸⁴. Na casa dos Kolóchin, saí da sala de modo muito feio; estava com pressa demais e quis dizer qualquer coisa muito amável. Não saiu (...) Em casa, atirava-me do piano a um livro e do livro ao cachimbo e à comida. Não pensei nos mujiques. Não me lembro, terei mentido? Provavelmente”. Temos uma impressão peculiar: o dia inteiro de Tolstói ficou transformado em uma série de fraquezas e erros. Ele se controla permanentemente e, é claro, escreve da mesma forma em que escrevia antes. Aparece uma classificação especial: “Todos os erros do dia de hoje podem atribuir-se aos seguintes hábitos:

1) *Indecisão*, falta de energia. 2) *Engano* de mim próprio, isto é, pressentindo algo mau numa coisa, não paro para pensar nela. 3) *Precipitação*. 4) *Fausse honte*, isto é, aquele temor de fazer algo indecente que nos vem de uma visão unilateral das coisas. 5) *Má disposição de espírito* proveniente, na sua maior parte, 1, da precipitação, e 2, de uma visão superficial das coisas. 6) *Incoerência*, isto é, tendência a esquecer os objetivos próximos e úteis para aparentar algo. 7) *Imitação*. 8) *Inconstância*. 9) *Irreflexão*”. A terminologia aqui introduzida aplica-se a atos particulares: “Escrevi uma carta a Nikólenka (*irreflexiva e precipitadamente*). Para o escritório, escrevi da mesma forma tola adotada por mim (autoengano). Não fiz bem a ginástica, isto é, demasiado pouco, de acordo com as minhas forças. Chamo esta fraqueza de *arrogância*, desvio da realidade. Olhei-me ao espelho

⁸⁴ Em francês no original. Falsa vergonha.

muitas vezes. Esse estúpido amor-próprio físico do qual, além de algo ruim e ridículo, não pode sair nada”.

Aqui Franklin ajuda Tolstói com seu “*Journal* de fraquezas” que, mais uma vez, está relacionado com o século XVIII. É claro que a vivência da esfera da alma se distorce, não é dada nuance nenhuma. Tudo é formulado e esboçado por meio de uma ou outra fraqueza. Esse método é seguido com tal rigorosidade que em algumas anotações não há nada além de uma enumeração de fraquezas: “Chegou Poiret, começamos a esgrimir, não o mandei embora (*preguiça e covardia*). Chegou Ivánov, conversei demais com ele (*covardia*). Kolóchin (Serguei) veio beber vodka; não o despachei (*covardia*). Em casa de Ózerov discuti acerca de uma bobagem (*hábito de discutir*) e não falei do que era necessário; covardia. Não estive em casa de Beklemíchev⁸⁵ (*falta de energia*). Na ginástica, não passei a barra-trave (*covardia*) e não fiz uma coisa porque sentia dor (*delicadeza*). Em casa de Gortchakov, menti; *mentira*. Na taberna de Novotroitsk (pouco *fierté**). Em casa, não estudei inglês (*falta de firmeza*). Em casa dos Volkônski fui afetado e, distraído e quando fui ver era já uma hora. (*Distração, desejo de exhibir-me, e fraqueza de caráter*) (...) Levantei-me tarde por *preguiça*. Escrevi o diário e fiz ginástica, às pressas. Não estudei inglês por *preguiça*. Com Beguíchev e Islávin fui *vaidoso*. Em casa de Beklemíchev, fiquei acovardado e pouco *fierté*. No bulevar Tverskoi

⁸⁵ A identidade do Beklemíchev mencionado em mais de uma ocasião nos diários, não tem sido estabelecida. Na opinião de A. S. Petrovski, trata-se do proprietário G. A. Beklemíshev, com quem Tolstói tinha negócios (P.S.S. Vol. 46, pag. 343). B. M. Eikhenbaum disse que é A.P. Beklemíchev, membro do círculo de Petrachévski (“Russkaia Literatura”, 1959, Nº 4, pg. 219).

* Em francês no original. Fierté: orgulho.

quis exibir-me. Não cheguei a pé até o Kalymajnyi Dvor, *delicadeza*. Fui de carruagem *pela vontade de me exibir*. E por isso mesmo, passei por casa de Ózerov. Não retornei para o Kalymajnyi, *irreflexão*. Em casa dos Gortchakov dissimulei e não chamei as coisas pelo nome, *autoengano*. Fui para casa de Lvov por *falta de energia e costume de não fazer nada*. Em casa, *por distração*, fui dormir tarde demais e fiquei lendo Werther sem atenção, *precipitação*". Com essa inclinação moral está relacionada a seguinte ideia: "Quero escrever sermões" mas logo depois: "Escrevi um sermão, com preguiça, debilidade e covardia".

Tudo isso, em conjunto, dá um quadro perfeitamente definido e interessante da atividade espiritual do jovem Tolstói no período de 1848 – 1851. Nessas regras, programas, horários de atividades, *journals* de fraquezas vemos alguma coisa parecida com um sistema de autoensinamento. Dessa forma, Tolstói desenvolve uma técnica de auto-observação e análise. Sua vida real, como pode se ver a partir desses mesmos diários, segue seu próprio curso. As regras são inventadas não com o objetivo da autoeducação, nem da aplicação prática. A distorção da esfera psicológica é seu método permanente e seria ingênuo, nessas situações, acreditar em Tolstói, como fazem alguns.

Do ponto de vista psicológico, Tolstói está cheio de contradições que os psicólogos precisam compreender. Um exemplo. Nas suas recordações da vida universitária de Tolstói, Zagôskin diz que o ambiente que Tolstói frequentava em Kazan era um ambiente libertino e que Tolstói, instintivamente, deve ter sentido revolta. Em resposta a isso, o próprio Tolstói aponta: "Eu não experimentei nenhuma revolta e, pelo contrário, gostava muito de me divertir na sociedade de

Kazan, por então muito boa”. Zagôskin se surpreende com a força moral de Tolstói, que sabia permanecer firme diante de todas as tentações. Tolstói anota “pelo contrário, estou muito agradecido com o destino por ter passado a primeira juventude em um ambiente onde era possível ser jovem quando jovem, sem ter que tratar de questões demasiado pesadas e vivendo, se bem com luxos e festivamente, uma vida que não fazia o mal”. Por outro lado, em sua “Confissão” o próprio Tolstói fala assim sobre este e sobre os anos seguintes: “Não posso me lembrar desses anos sem horror, asco e dor no coração. Eu matava pessoas na guerra, chamava a duelo para matar; perdia nas cartas, consumia o trabalho dos mujiques; os castigava, copulava, enganava. Mentira, roubo, adultério de todos os tipos, bebedeira, violência, assassinato... Não havia um crime que eu não cometesse”. Em suas “Recordações da infância” Tolstói define o segundo período de sua vida (depois dos 14 anos) como “20 anos terríveis ou período de grosseiro desregramento, ao serviço da ambição, da vaidade e, o mais importante, da luxúria”. E no diário, Tolstói opina sobre os anos 1848 – 1850 assim: “Os últimos três anos, passados por mim tão desregradamente, às vezes me parecem muito interessantes, poéticos e, em parte, úteis”. Com esses exemplos confirma-se que em Tolstói é preciso distinguir a *índole* que, apesar de todas as contradições aparentes, dá a impressão de uma organicidade colossal, da *consciência* criativa que age com rigorosa metódica e que distorce e estiliza a verdadeira vivência da esfera da alma.

Deixando de lado o aspecto meramente psicológico da questão, mais uma vez formulamos: Nas reflexões filosófico-morais de Tolstói interessa não tanto o

conteúdo, como a própria forma rigorosa e coerente. É como se ele admirasse a perfeição, harmonia e indiscutibilidade que a adquire o pensamento que é passado pelo aparato lógico. Aqui são já visíveis as raízes daquele método que atravessa toda sua criação, ligando o trabalho criativo ao filosófico-moral. Enquanto ele desenvolve esse método usando o material da própria vivência da esfera da alma, submetendo-a a seu plano prévio, essa vivência da esfera da alma, complexa, rica em violentas contradições, ardente e dificilmente perceptível, é encerrada por ele nos limites de regras e programas e adquire claros contornos de esquema. Esse processo de formalização que resulta da decomposição e, é claro, da deturpação ou simplificação do fluxo real dos pensamentos e sentimentos desenrola-se gradativamente nas páginas do diário de 1847 – 1851. Poderia se dizer que esses anos são não tanto de trabalho na concepção do mundo, como na metódica da auto-observação como um grau de preparação para a criação artística. Em todas as partes é perceptível essa particularidade: o olhar para si mesmo desde fora. Não tanto a elaboração de regras e programas reais destinados a uma execução verdadeira, como seu próprio estabelecimento e depois a observação de como a alma se depara com eles em uma luta. Esse é um período de experimentação e autoexperimentação. Um período preponderantemente *metodológico*.

2

O caráter do diário muda depois da mudança de Tolstói para o Cáucaso. O *journal* de Franklin de debilidades passa a um segundo plano e junto com ele, as regras e horários. No lugar deles aparecem bosquejos de descrições, reflexões

literárias e assim por diante. Começam os verdadeiros lehrjahreⁱ de Tolstói. Ele lê, observa e escreve intensamente. Ele saiu de sua casca e no meio da indefinida e desregrada vida militar, gradativamente, madura o verdadeiro trabalho artístico. Na primavera de 1851 ele parte de Iásnaia Poliana para o Cáucaso e já em novembro desse mesmo ano escreve para Tatiana E. Ergôlskaia: “A senhora se lembra, minha boa tiazinha, do conselho de escrever um romance que a senhora alguma vez me dera? Pois eis que eu sigo seu conselho e as ocupações sobre as quais eu lhe escrevi são justamente a literatura. Ainda não sei se verá alguma vez a luz aquilo que escrevo, mas é um trabalho que me ocupa e no qual já fui muito longe para largá-lo”. O primeiro projeto literário é mencionado no diário de 1850: “Não vou continuar minhas anotações porque estou ocupado com assuntos em Moscou. Se houver tempo livre, vou escrever uma novela sobre a vida cigana”⁸⁶. Dessa mesma época, conforme as palavras de P. Biriukov, seria o plano da novela “Da janela” inspirado em Sterne (Uma viagem sentimental): “Uma vez, estava ele sentado pensativo à janela (diz Sófia Andriévna em suas anotações) olhando tudo o que acontecia na rua: eis que vai andando a sentinela. Quem é ele? Como é a sua vida? E eis que passou uma carruagem. Quem será que está nela, para onde irá e no que estará pensando, e quem será que vive nessa casa, como será a vida deles? Como seria interessante descrever tudo isso, que livro interessante seria possível escrever sobre tudo isso! Vestígios desse projeto, melhor dizendo, desse método podem ser encontrados no primeiro capítulo de “Adolescência” (“Viagem”): Eis que na trilha... (49)

⁸⁶ Ao que parece, o material foi usado mais tarde na novela *Dois hussardos*.

Além de Sterne, e até pode ser que mais do que ele, aqui aparece o vínculo com o autor genebrês Rodolphe Töpffer, cuja influência no período de trabalho em “infância” é apontada pelo próprio Tolstói: “Na época de escrita disso (*Infância*) eu não era nada autônomo nas formas de expressão e me encontrava sob a influência de dois escritores que agiam fortemente sobre mim: Sterne (com sua “Viagem sentimental”) e Töpffer (*Bibliothèque de mon oncle*)”. Vamos nos deter com mais pormenores na questão das relações de Tolstói com Sterne e Töpffer mais adiante, quando falaremos sobre *Infância*. Aqui assinalaremos apenas que os projetos-ideias iniciais de Tolstói não têm nada a ver com nenhuns esquemas de enredo, e sim com o tipo descritivo. Nesse sentido, é característica sua indicação de Sterne e Töpffer, cujas obras também se diferenciam pelo mesmo traço distintivo: a ausência de fábula como sustentáculo compositivo.

Os seguintes projetos-ideias de Tolstói são do mesmo tipo: A vida de Tatiana A. Ergólskaia, história de um dia de caça (uma parte entrou, como é evidente, em *Infância*), Descrição de uma viagem para o Cáucaso (uma parte entrou na novela *Os cossacos*), Carta desde o Cáucaso e Esboços do Cáucaso (dos quais depois aparece “A fuga”), études des mœurs⁸⁷, o romance de um proprietário russo (depois “A manhã de um proprietário”) e assim por diante. É claro que a forma da novela como tal é alheia para Tolstói, tal como lhe é alheia, ao que parece, a forma comum do romance com uma fábula rica e elaborada, com um herói principal e assim por diante. É típico o fato de ele utilizar o próprio termo “romance” desde o começo mesmo de seu trabalho em *Infância*, sem dar a ele,

⁸⁷ Estudos de costumes.

como é evidente, nenhum sentido específico, entendendo por ele não um gênero literário particular, mas alguma coisa de grande volume. As particularidades do gênero nele, ao meu ver, não são perceptíveis. Isso acontece com frequência naqueles períodos em que as formas desenvolvidas e aperfeiçoadas pelas gerações anteriores começam a perder sua eficácia, sua perceptibilidade, tornam-se acessíveis e fáceis. Com base nessa observação, pode-se prever que na obra de Tolstói, acontece diante de nós um processo de complicação dessas formas canônicas por um lado, pela via de sua decomposição e mistura, por outro lado, pelo renascimento de antigas e já muito tempo esquecidas tradições. Aqui a inclinação de Tolstói para a literatura do século XVIII encontra um novo reforço histórico-literário e adquire um caráter de uma organicidade ainda maior.

Da escola da auto-observação e autoexperimentação, Tolstói passa para a escola, por assim dizer, artesã: aparecem questões específico-técnicas, reflexões teóricas sobre os procedimentos literários, aparecem os “tormentos da palavra” e os exercícios relacionados com eles para a memória, o estilo e assim por diante. Paralelamente, têm lugar exercícios e leituras especiais: A prosa e os versos, em parte, são formas inimigas, portanto os períodos de desenvolvimento da prosa normalmente coincidem com períodos de decadência da poesia. Em épocas de transição, a prosa adota alguns procedimentos da linguagem poética, forma-se uma prosa especialmente musical cujos vínculos com a poesia são mais notórios. É assim no caso de Chateaubriand e de Turguêniev (não por acaso ele começou com poesia). Depois esse vínculo se perde, entrona-se uma prosa autônoma em relação à qual a poesia ocupa um lugar acessório, subordinado (Nekrásov). Nesse

sentido é típica essa ocupação de Tolstói em escrever versos “para a formação do estilo”. É interessante que Rousseau fez a mesma coisa, tal como fica evidente em sua “Confissão”: “Às vezes eu escrevia versos medíocres: esse é um exercício bastante bom para o desenvolvimento de elegantes inversões e para o aperfeiçoamento da prosa”. Pode ser que Tolstói, que nessa época estava absorto na leitura da “Confissão” de Rousseau, tenha dado atenção a essa frase e tenha resolvido aproveitar o conselho. A sensação da diferença orgânica interna entre a prosa e a poesia está perdida na época de Tolstói, assim como está perdida, em geral, a sensação das formas rigorosas, da arquitetura rigorosa. Ele mesmo confessa: “Onde estão as fronteiras entre prosa e poesia, eu nunca o entenderei. Embora exista uma questão acerca dessa matéria na *filologia*. Mas é impossível entender a resposta. A poesia são versos. A prosa, não são versos. Ou, a poesia é tudo exceto os papéis de negócios e os livros didáticos”.

Com frequência, Tolstói está insatisfeito com seu estilo. Ele trabalha em seus manuscritos longa e teimosamente: “O estilo é demasiado negligente e há demasiado poucas ideias que possam desculpar o vazio do conteúdo... *Infância* não me parece de todo ruim. Se a paciência desse para reescrevê-la por quarta vez, até sairia bem... Escrevi pouco porque fiquei pensando numa estúpida frase mística que queria escrever expressivamente... Não dormi e escrevi sobre a coragem⁸⁸. As ideias são boas. Mas, pela preguiça e o mau costume, o estilo não é elaborado... É preciso afastar para sempre a ideia de escrever sem correções. Três, quatro vezes, são ainda pouco”. Ao mesmo tempo, ele permanentemente

⁸⁸ O escrito sobre a coragem entrou a formar parte do conto “A incursão”.

sofre por causa da não correspondência entre o projeto-ideia ou os sentimentos e aquilo que acaba no papel. A questão aqui, com certeza, não é apenas a tendência a transmitir toda a naturalidade das impressões e sentimentos. Tolstói é atormentado pelo problema da descrição; ele procura novos meios para fazer isso, não aqueles que já se banalizaram e tornaram sinais convencionais: “Comecei a pensar: irei e descreverei o que vejo. Mas como escrever isso. É necessário ir, sentar à mesa manchada de tinta, pegar o papel cinza e a tinta. Manchar-se os dedos e traçar letras pelo papel. As letras comporão palavras e as palavras, frases. Mas acaso é possível comunicar o sentimento. Poderia de alguma forma transmitir a outrem meu olhar diante do aspecto da natureza? *A descrição é insuficiente*”. Essas reflexões vêm depois de um esboço de uma paisagem, são imediatamente adjacentes. Um pouco mais adiante, depois de outro esboço vem um comentário pelo qual fica evidente que tipo de estilo descritivo parece falso, banal a Tolstói, sobre qual pano de fundo elabora ele seus próprios procedimentos descritivos: “Não sei como sonham os outros, mas, por quanto tenho lido e escutado, não é, em absoluto, como eu. Dizem que, ao ver a bela natureza, chegam pensamentos sobre a grandeza de Deus e a insignificância do homem. Os que estão apaixonados veem na água a imagem da amada. Outros dizem que *parece que as montanhas diziam isso, as folhas aquilo e que as árvores convidaram para tal lugar*. Como pode vir tal pensamento? É necessário esforçar-se para que entre na cabeça semelhante estupidez. Quanto mais vivo, tanto mais concordo com diferentes artifícios (affectation) na vida, na conversação e assim por diante. Mas, apesar de todas minhas forças, não posso me acostumar com esse artifício”. Essa luta contra o estilo metafórico dos românticos é visível já em Turguêniev, no artigo

sobre “Anotações de um caçador de espingarda” de Serguéi Aksákov. Turguêniev escreve: “Parece-me que esse tipo de eloquentes descrições supõem muito menos trabalho que verdadeiras descrições realmente vívidas, tal como é incomparavelmente mais fácil dizer às montanhas que elas são “brotos de restos mortais que se elevam para os céus”, ao penhasco que ele gargalha, ao raio que ele é “uma serpente fosforescente”, do que claramente transmitir-nos de forma poética a majestade do penhasco sobre o mar, a serena grandiosidade da montanha ou o violento relampejar do raio...” É interessante que Turguênev já sente esse estilo metafórico como mais *leve* em comparação com a “espontaneidade” da expressão. O novo procedimento, que se justifica pela espontaneidade (os românticos também consideravam seu estilo mais espontâneo em comparação com o estilo anterior; até tal ponto são relativas essas concepções), é criado em procura de uma nova vivacidade e frescura.

Essa insatisfação com a palavra e com o próprio processo de escrita (sentar à mesa manchada de tinta, pegar o papel cinza) também encontra seu interessante paralelo em Rousseau, na sua “Confissão”. Rousseau se queixa da dificuldade com que escreve, e que o melhor, os mais vívidos sentimentos e impressões ficam de fora do escrito: “Meus manuscritos, sujos, manchados, confusos, ilegíveis, são testemunha do trabalho que me custaram. Não há nem um só deles que não tivesse que reescrever quatro ou cinco vezes antes de entregá-lo para publicação. Eu nunca pude fazer nada com a pena na mão, sentado à mesa, diante da folha de papel. Somente durante os passeios, no meio de rochedos e bosques, ou de madrugada, na cama, durante a insônia, eu componho

na cabeça... Há alguns períodos nos quais me debati cinco ou seis noites antes que fosse possível colocá-los no papel”. Apesar de terem em comum a queixa sobre a dificuldade da escrita, em Tolstói e Rousseau há nuances particulares que são o produto não apenas de uma afinidade psicológica casual, mas da ação de determinadas leis. Basicamente, a decomposição das formas canônicas. A obra de Rousseau é tão dúplice como a obra de Tolstói, as formas tão instáveis e misturadas e a arte tão complicada por elementos do sermão racional e moral. A propensão de ambos para as questões pedagógicas e sociais é um fenômeno não primário, mas secundário, consequência do relaxamento da arte que foi extraída do campo fechado dos cânones estéticos, e precisava de novo descobrir um terreno para si. A refinação e sofisticação parecem banais. A rudeza e a simplicidade, a “espontaneidade do estilo” e a simplificação dos temas percebem-se como uma nova realização. Tolstói, absolutamente à maneira de Rousseau, insere no diário a oração em francês: “pourquoi dire des subtilités, quando il y a encore tant de grosses vérités à dire”⁸⁹

É por isso que não é surpreendente a já acima colocada atração de Tolstói pela literatura do século XVIII e o desprezo pelos românticos. Inclusive Púchkin, de acordo com suas próprias palavras, ele apenas reconheceu seus méritos em 1857, ao ler “Tsygany (Os ciganos)” de Púchkin na tradução em prosa de Merimé (muito singular!). Toda sua leitura, de uma maneira ou outra, está ligada às tradições do século passado, às tradições dos avós e não dos pais. Ele se ocupa pouquíssimo da literatura russa. Por mais paradoxal que possa parecer, mas no

⁸⁹ Para que falar em bagatelas, quando ainda resta falar sobre muitas verdades importantes.

sentido histórico literário Tolstói se aproxima mais de Karamzin, fato ao qual nos referiremos mais de uma vez. “Pisma russkogo putechestvennika (As cartas de um viajante russo)” correspondem com os esboços descritivos de Tolstói, “Infância” tem seu protótipo em “Rytsar nachego vremeni (O cavaleiro de nosso tempo)”, escrito também sob a influência de Sterne (Tristram Shandy). Acrescentamos aqui o interesse de Karamzin pela filosofia moral e pela história, e sua espécie de “crise” criativa (como se não houvessem diversas motivações psicológicas) e essa comparação deixará de ser tão inesperada⁹⁰. As principais leituras de Tolstói nesses anos são Sterne e Rousseau. Sterne é seu escritor predileto (Estive lendo Sterne. Admirável!). Rousseau ele lê por dias a fio, apesar de criticá-lo: “Estive lendo Rousseau e sinto quão superior a mim é ele em formação e talento, já em respeito a si próprio, firmeza e juízo, é inferior”. Em Dickens, especificamente em David Copperfield (“Que maravilha Davis Copperfield!”), Tolstói sente a tradição do romance “familiar” inglês e, ao que parece, é justamente essa tradição o que assimila e não outros elementos da criação dickensiana. Um autor clássico da descrição, Buffon, também encontra em Tolstói um discípulo: “Li o maravilhoso artigo de Buffon sobre os animais domésticos. Seu excepcional pormenor e completude na exposição, não são nem um pouco pesados. É importante que Tolstói presta aqui atenção, justamente, aos *detalhes*: questão que inevitavelmente se colocava diante dele durante a solução do problema da descrição. Incluso “Paul et Virginie” de Bernardine de Saint-Pierre lhe serve por

⁹⁰ É interessante também, que Karamzin e Tolstói traduziram a mesma obra de Bernardine de Saint-Pierre: *Le café de Surate* Tolstói traduziu como “Suratskaia Kofeinaia” e Karamzin como “Kofeinyi dom”.

um tempo como livro de cabeceira. Ele faz muitas anotações dele. Como vemos, todas as leituras do jovem Tolstói têm o aspecto de um sistema completo. Acrescentamos ainda Töpffer, cuja tradição literária, por um lado, chega a Sterne por meio de Xavier de Maistre (“Voyage autour de ma chambre”) e por outro, vai até Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre e Goldsmith (“Vicar of Wakefield” que também Tolstói leu em 1847). Nas leituras de Tolstói é interessante mais um traço; ao longo de seu diário, ele repete umas quantas vezes que gosta de ler livros ruins ou tolos: “Interessante que os livros ruins mostram-me mais meus defeitos do que os livros bons. Os bons obrigam-me a perder a esperança [...] Há um certo deleite particular em ler livros tolos, mas é um deleite apático” (Diários, pag. 96 e 101). Pensamos que nesses livros ruins e tolos, interessava a Tolstói o primitivismo e simplicidade dos procedimentos que, nos bons livros, estão complexificados e ocultos. É esse o deleite de um especialista dedicado a seu trabalho. Em Tolstói isso se manifesta com força especial, porque ele não é nem um epígono, nem um discípulo. As boas obras, isto é, à sua maneira, obras clássicas acabadas, esmagavam sua ainda oculta tendência à destruição e mistura das formas. Ele ainda não tinha se firmado o suficiente em seus procedimentos, como para se sentir independente.

Mas a tomada de consciência acerca dos procedimentos surge gradativamente, aparecem os primeiros esboços. Como já vimos, a Tolstói interessa particularmente o problema da *descrição*. A análise do enredo fica de lado. A descrição, livre de metáforas, exige detalhes, pormenores. Por outro lado, como já vimos acima, Tolstói gosta de generalizar, classificar, fazer definições e

assim por diante. Essas duas linhas colidem e interferem uma na outra. A questão principal é como combinar o procedimento das digressões líricas e filosóficas com o procedimento de detalhamento, miniaturização. Essa questão não surgia na poética romântica porque não havia, por um lado, a tendência para um estilo cotidiano descritivo-concreto e, por outro, tudo era explicado por uma “inspiração” específica que tornava a composição geral em algo como se fosse musical. Para a Poética de Tolstói, essa questão é essencial. A escola sentimental, que gosta de usar descrições pormenorizadas, combinava-as com digressões líricas, envolvendo tudo na névoa da disposição anímica. Na criação tolstoiana, esses elementos intervêm já de forma separada, sendo que, no lugar das digressões líricas, gradativamente aparecem generalizações filosóficas, divisões, classificações e assim por diante. E o detalhamento tem o objetivo de dar a sentir o próprio objeto e, por isso, já não tem relação com a emoção. Para esses dois procedimentos, Tolstói tem sua própria terminologia: “estive escrevendo a Carta desde o Cáucaso, pouco, mas bem. Sinto-me bem. Eu me sentia atraído primeiro à generalização, depois ao esmiuçamento, agora se não achei um meio-termo, pelo menos entendo a sua necessidade e desejo encontrá-lo”. Nesse aspecto, a maneira de Sterne, que organiza seu romance com ajuda de uma narrativa particular, por causa da qual o tempo todo se desvia do tema principal, é alheia a Tolstói: os trabalhos dele carecem não só de enredo, mas também de narrativa: “Noto que tenho o mau costume da digressão e que é exatamente esse costume, e não a abundância de ideias, como pensava antes, o que com freqüência me impede escrever e me obriga a levantar-me da mesa de escritura e começar a pensar em outra coisa completamente diferente daquilo que estava escrevendo.

Costume pernicioso. Apesar do enorme talento de narrar e conversar com inteligência do meu escritor preferido, Sterne, as digressões são pesadas até nele”.⁹¹ Nesse período de elaboração do estilo e da forma, Tolstói, sentindo-se ainda um aprendiz, quer atingir essa coerência, sofisticação e harmonia que vê nos escritores da geração mais velha: “Será que tenho eu um talento comparável ao dos novos literatos russos? Decididamente, não tenho”.⁹² E em outro lugar: “Embora haja erros **enormes**⁹³ em *Infância*, ela ainda é passável. Tudo o que eu penso dela é que há novelas piores. Contudo, eu ainda não estou convencido de não ter talento. Eu, parece-me, não tenho nem paciência, nem destreza, nem clareza, também não há nada grandioso nem no estilo, nem nos sentimentos, nem nas ideias”.⁹⁴ Não por acaso, os livros “bons” tiram dele as esperanças: a prosa enfeitada de Turguêniev devia deixa-lo esmagado naquele tempo. Ele é ainda tímido. A autonomia transbordante deixa-o constrangido. Ele quer achar um meio-termo entre a “generalização” e o “esmiuçamento”, encobrir sua contradição. Depois essa timidez desaparece; “Guerra e paz”, com um ousado e franco

⁹¹ Diário, tomo 46 pag. 71.

⁹² Diário, tomo 46 pag. 110.

⁹³ Com alguma frequência, aparecem diferenças entre os textos citados por Eikhenbaum e o texto de Tolstói que conhecemos hoje. Eikhenbaum teve acesso apenas ao primeiro volume dos diários de Tolstói, a partir da primeira edição dirigida por Vladímir Tchertkov e publicada em 1917. Desde 2009, contamos com o texto integral do diário de Tolstói, em versão eletrônica preparada e publicada em 2006 sob a direção de A. S. Petróvski. Essa versão corresponde ao texto da edição de 1937, cujo redator principal foi Vladímir Tchertkov, e contou com a participação dos filhos de Tolstói, Aleksandra Lvóvna Tolstáia e Serguéi Lvóvitch Tolstói, entre outros editores. O fragmento grifado corresponde a uma passagem onde pode observar-se uma diferença importante entre o texto que conheceu Eikhenbaum e o que chegou até nós. No texto disponível hoje podemos ler: “Хотя въ Д[ѣтствѣ] будутъ **ореогр[афическія]** ошибки - оно еще будетъ сносно [...]” – Apesar que em *Infância* haverá erros **ortográficos**, ela ainda será passável [...]”.

⁹⁴ Diário, tomo 46 pag. 111.

paradoxismo, expõe à luz esses procedimentos, sem nenhuma preocupação pelo “meio-termo”, com desprezo absoluto pela arquitetônica coerente.

Há ainda um traço interessante no trabalho do jovem Tolstói que se comprova, por um lado, pelos vínculos dele com a escola sentimental (Rousseau) e, por outro, por uma certa indecisão no caminho para o novo. A “Carta desde o Cáucaso” (depois “A incursão”) constrói-se em um espírito satírico e isso revolta Tolstói: “Preciso terminar logo com a sátira de minha *Carta desde o Cáucaso*, pois a sátira não vai com meu caráter”, anota em 7 de julho de 1852, justo no período de intensa leitura da “Confissão” de Rousseau. Mais tarde ele fala sobre o mesmo assunto: “Escrevi muito. Parece-me que vai ser bom. E sem sátira. Algum sentimento interior fala fortemente contra a sátira. Incluso me é desagradável descrever o lado ruim de toda uma classe de pessoas, não apenas de um indivíduo”.⁹⁵ A ausência de sátira e ironia é um traço geral da poética sentimental. Rousseau nota, em relação a uns versos satíricos seus: “Esta é uma coisinha pequena; verdade é que mal feita, mas não de tudo privada de espírito e, tendo notado o talento para a sátira, há apenas uma única obra satírica saída da minha pena. Meu coração odeia muito pouco, como para que eu me desse a aproveitar tal tipo de talento”.⁹⁶ A ironia romântica permanece para sempre alheia a Tolstói; a sátira à Turguêniev, como modo de representação de figuras “negativas”, é completamente alheia a seu espírito, mas uma sátira de outro tipo desprende-se já em obras como “Albert”, “Lucerna” e em “Guerra e paz” alcança uma força

⁹⁵ Diário. Tomo 46, pag. 128.

⁹⁶ As confissões, parte I, Livro IV.

enorme. O humor brando de “Infância” semelhante ao humor de Sterne, Töpffer e Dickens, deixa seu lugar à sátira de caráter abstrato-moral. A “generalização” desenvolve-se justamente nessa direção: a sátira se torna um procedimento de decomposição, simplificação, e de “estranhamento” das ideias banais, costumeiras. A essa elaboração satírica submetem-se os modelos da arte romântica: o heroísmo, o amor e assim por diante.

Junto com o problema da descrição está o problema da representação dos caracteres: o problema do retrato. Para Tolstói, cuja obra é exo-narrativa, essa também é uma questão fundamental. No diário há um bosquejo experimental de retrato (Knoring), provisto de comentários: “Parece-me que descrever um homem é, na verdade, impossível [...] é um homem original, bom, inteligente, bobo, consequente e assim por diante... palavras que não dão nenhuma ideia sobre o homem e têm a pretensão de caracterizar o homem e então, com quanta frequência só desorientam”.⁹⁷ Por outras palavras, o retrato deve estar constituído por tracinhos concretos soltos, e não por definições gerais. Não apenas o estudo do enredo, mas a tipologia carece de interesse para Tolstói. As figuras dele são extremamente individuais. Isso, em sentido artístico, significa essencialmente que elas são não personalidades, mas apenas portadores de qualidades e traços humanos, em sua maioria, combinados de maneira paradoxal. Essas personalidades são fluidas. As fronteiras entre elas não são traçadas nitidamente, mas detalhes concretos sobressaem nitidamente. Daí os procedimentos particulares típicos de Tolstói: a imagem não foi dada de forma sintetizada, unida,

⁹⁷ Diário, tomo 46, pag. 60.

mas está desagregada e decomposta em tracinhos mínimos. Disso resulta a sensação de uma vivacidade extraordinária apesar de, por outro lado, não haver características gerais. É justamente isso o que Tolstói, ao que parece, entende quando escreve: “Antes mesmo de pensar em escrever, me veio ainda à cabeça uma condição da beleza na qual não havia pensado – a nitidez, clareza dos caracteres”.⁹⁸ Não por acaso, em Tolstói não há figuras soltas, isoladas, fechadas, isto é, “heróis” em relação aos quais, os outros desempenham um papel coadjuvante. Todos são igualmente relevantes e, ao mesmo tempo, fundem-se uns nos outros, ou condicionam mutuamente uns aos outros. A personalidade, entendida como um todo psicológico, desintegra-se na criação tolstoiana. Junto com o enredo, desaparece a necessidade de figuras centrais como portadoras da ação, e dos tipos que motivam esse ou aquele lance. Em lugar de generalização, em lugar de síntese psicológica, nitidez.

Essas são as bases gerais da poética do jovem Tolstói. Passo agora para seus primeiros esboços e experiências. Antes de mais nada, uma série de paisagens e descrições. Em lugar de representações da natureza cheias de percepção emocional e ricas em metáforas, vívidos detalhes. Não imersão, nem confluência mas, pelo contrário, uma clara observação de fora, um olhar e ouvido agudizados: “Noite clara, um ventinho fresco percorre a tenda e faz vacilar a luz da vela já consumida. Ouve-se um longínquo latir de cachorros no aul⁹⁹ e a

⁹⁸ Diário, tomo 46, pag. 123.

⁹⁹ Localidade rural dos povos turcos. Nas montanhas do Cáucaso, principalmente no Daguestão, os aul são povoados fortificados. As casas nos aul são frequentemente construídas de pedra e na encosta da montanha, para defender a população de ataques inesperados. No século XIX, durante a guerra russa no Cáucaso, os Aul foram pontos defensivos resistentes que, na maioria dos casos, só conseguiam ser tomados por assalto. No norte do Cáucaso, a população eslava

chamada de verificação do sentinela. Cheira aos galhos de carvalho e plátano que compõem a armação da barraca. Eu estou sentado sobre um tambor na barraca, cada lado da qual encosta numa tenda, uma, fechada, na qual dorme Knoring (um oficial desagradável) e a outra aberta e completamente escura, exceto por uma faixa de luz que cai nos pés do leito do meu irmão. Diante de mim o lado bem iluminado da barraca, no qual está pendurada a pistola, o sabre, o punhal e as ceroulas. Tudo está em silêncio. Ouve-se soprar o vento, perpassa um bichinho, e zune perto de mim; perto um soldado tosse e solta ais e ois”.¹⁰⁰

A paisagem como elemento da forma narrativa tem sua história. O antigo romance de aventuras desconhece-a. A paisagem foi introduzida pela escola sentimental, e arraigou especialmente como forma de vinheta (Natureingang) ou de ornato gráfico no fim do livro. Esse procedimento foi insinuado pela tendência para certo tipo de perspectiva. Nesse sentido, ele se desenvolveu, destacando-se especialmente ali onde o enredo e o diálogo dramático ficaram em segundo plano. Mas seu papel habitual é compositivo como, por exemplo, em *Memórias de um caçador* de Turguêniev. Nesse papel, a paisagem está sempre tingida de emoções. Em Tolstói, a paisagem é misturada, como misturado é o diálogo. A perspectiva exigida pela novela desenvolvida em sua forma clássica, não é necessária para Tolstói, assim como não lhe é necessário o diálogo dramático

tradicionalmente chama a todas as localidades não cristãs. Para os povos do Kazaquistão, Ásia Central e Basquíria, esse termo designava, inicialmente, os povos nômades. O estabelecimento dos aul como localidades permanentes, está ligado ao passo da vida nômade à vida sedentária durante o século XIX e começo do século XX.

¹⁰⁰ Diário, tomo 46, pag. 55. O texto citado por Eikhenbaum diz: “Тихо; слышно, дует ветер, пролетит букашка, **пожужжит около меня, и кашляет и охнет около солдат**”. Já na edição de 2006 lemos: “Тихо. Слышно - дунетъ вѣтеръ, пролетитъ букашка, **прокружить около огня, и всхлипнетъ и охнеть около солдатъ** - Tudo está em silêncio. Ouve-se soprar o vento, perpassa um bichinho, e rodeia o fogo; perto um soldado soluça e solta ais e ois”.

dinâmico. Os objetos dele são *estáticos*. As descrições e diálogos neles têm valor por si próprios. A paisagem e o retrato ficam em igualdade de direitos. Nitidez e clareza são as condições da beleza, como a entende Tolstói. Esse princípio está relacionado por igual com todos os elementos e, nesse sentido, coloca-os no mesmo nível. Os confusos, misturados, “inexpressáveis” estados da alma ou são excluídos ou submetidos a formalização assim como nos outros casos. As descrições da natureza deixam de ser o acompanhamento da esfera psicológica. Elas não estão envolvidas pela névoa do estado de ânimo. Nelas se restabelece o frescor das sensações e percepções que se perderam no estilo romântico. Por isso, toda a atenção concentra-se na extração e entrelaçamento dos detalhes. “Transmitir a outro meu olhar diante do aspecto da natureza” – nessa inocente fórmula juvenil está contida a convicção do valor intrínseco (самоценность) da paisagem. Daí a busca por tais procedimentos que surpreenderiam pela espontaneidade de sua força. “A descrição é insuficiente”.

Em relação ao retrato, o mesmo princípio: “descrever um homem é, na verdade, impossível”. E eis que a primeira experiência é realizada: o retrato de Knoring.

Esse retrato é dado por meio de três princípios. Primeiro, ele é previamente esboçado por meio da psicologia do irmão: “Eu sabia que meu irmão morou com ele em algum lugar e que chegou ao Cáucaso junto com ele, e que foi bom com ele. Eu sabia que ele levava bem as despesas comuns, quer dizer, era um homem cuidadoso, e que devia dinheiro para meu irmão; isto é, era um homem superficial. Como ele era amigo de meu irmão, concluí que não devia ser um homem

mundano, e, como meu irmão contava pouco sobre ele, concluí que não devia caracterizar-se pela inteligência”. A isso acrescentam-se algumas observações prévias a respeito da maneira como Knoring dirige-se ao irmão de Tolstói: “Olá, sua fuça”. Depois é apresentado o aspecto físico: “Knoring é um homem alto, de boa constituição, mas sem encanto. Eu reconheço que, nessa compleição, há mais expressividade do que no rosto: há pessoas de compleição agradável e de compleição desagradável. O rosto é largo, de pômulos salientes, e de uma certa suavidade; aquilo que nos cavalos é chamado “cabeça carnuda”. Os olhos são castanhos, grandes, e possuem só duas expressões: o riso e a disposição normal. Durante o riso, eles permanecem fixos e têm uma expressão de estúpida insensatez”. Depois, segue-se um pequeno esboço de diálogo. Esses três procedimentos de uma ou outra forma se repetem na representação tolstoiana das personalidades. Às vezes se amontoam tanto os detalhes que a sensação do “típico” perde-se por completo mas, em compensação, a nitidez desses detalhes obriga a “ver” a personalidade como uma “individualidade”.

Tolstói dá atenção especial para os gestos e poses. Na maioria dos casos, esses gestos e poses são conscientes, motivados psicologicamente, mas há casos em que eles se dão simplesmente como aspecto físico. Nesse sentido é característico o retrato do cossaco Marka esboçado no diário: “Marka é um homem de uns 25 anos, de estatura baixa e aleijado. Tem uma perna desproporcionadamente pequena em relação ao tronco e a outra desproporcionadamente pequena e torta em comparação com a outra perna. Apesar disso, ou antes por isso, ele anda rápido o suficiente para não perder o

equilíbrio com as muletas e até mesmo sem elas, apoiando um pé quase na metade da planta e o outro na própria ponta. Quando ele se senta, você diria que ele é um homem de estatura média e bem proporcionado. É notável que os pés dele sempre alcançam o chão como se não estivesse sentado em uma cadeira alta. Essa particularidade de sua *postura* sempre me surpreendeu. Primeiro eu atribuí isso à capacidade de esticamento dos pés mas, depois de estudá-lo em seus detalhes, achei a causa na inusual flexibilidade da coluna vertebral e na capacidade da parte posterior de tomar todo tipo de formas. Pela frente parecia que ele não estivesse sentado na cadeira senão que apenas se apoiasse e curvasse para colocar a mão no encosto da cadeira (essa é sua posição favorita). Mas, ao observá-lo por trás, para a minha surpresa, concluí que ele satisfaz por completo a exigência de estar sentado”.¹⁰¹ Aqui, ao que parece, há rastros da tradição sterneniana que depois, em *Infância*, está um pouco complexificada e dissimulada pelo paralelismo psicológico. A própria escolha da pose feia e um tanto cômica lembra os procedimentos de Sterne. Assim, por exemplo, é descrito Trim em *Tristram Shandy*: “...”

Em Sterne, a pose foi “estranhada” e feita para ser completamente perceptível. Tolstói não imita, mas assimila esse procedimento. A diferença é de ordem histórico-literária [... ver pag. 60] Depois, na descrição de Marka segue a enumeração de traços de seu rosto, assim como aconteceu com o retrato de Knoring: “O rosto dele é feio. A cabeça, pequena, com corte liso à cossaca, a testa inteligente, sobressai bastante, por baixo da qual assomam uns olhos brincalhões,

¹⁰¹ Diário, tomo 46, pag. 84.

cinzas e não carentes de fogo. O nariz, com a ponta inclinada para baixo destaca os lábios grossos e o queixo coberto de uma barbicha ruiva de cabra. Eis os traços do seu rosto por separado”.¹⁰² Depois as características do discurso foram esboçadas, tal e como no caso do retrato de Knoring. Isso é aqui motivado de uma maneira interessante: “Descrevê-lo moralmente não posso mas tudo quanto ele expressou na seguinte conversa, eu comunicarei”. E seguem as palavras de Marka, preservando as particularidades de sua fala (“se me permite dizer [...] Ele gosta de usar essa frase parasita”). O retrato de Marka foi começado com a intenção de traçar “uma personalidade cossaca típica”, mas toda a descrição física e da pose não têm nenhuma relação com o típico, o que é característico de Tolstói.

Outras experiências de Tolstói têm a ver com o campo da representação de sua disposição da alma. Ela é preparada pela intensa auto-observação e autoexperimentação do período frankliniano. Essas experiências funcionam como estudos para os futuros monólogos sobre si próprio que distinguem as obras de Tolstói. Estamos tão acostumados com isso, que já não sentimos toda a originalidade e novidade desse procedimento. Mas os críticos contemporâneos de Tolstói viram o fenômeno de outra maneira. S. A. Andreiévski diz: “Ao publicar-se, com sua análise psicológica Tolstói tomou o risco de ser incompreendido porque, ao preencher suas páginas com longos monólogos de pessoas, Tolstói criou um procedimento absolutamente novo e corajoso na literatura, por meio dessas estranhas e silenciosas conversas das pessoas acerca de si próprias”.

¹⁰² Idem.

Esse procedimento é preparado gradativamente no diário. A disposição da alma é representada aqui não de maneira coesa e pronta, mas na lógica dos pensamentos e sentimentos, de tal forma que, com frequência, são introduzidos momentos de contradição, contraste o incluso de paradoxo. Assim como nos retratos, a clareza e nitidez dos detalhes não se fundem em um todo. Representa-se, por exemplo, o sentimento religioso: “Eu pedia e ao mesmo tempo sentia que não tinha nada que pedir e que eu não podia e não sabia pedir. Eu agradecia, sim, mas não com palavras, não com pensamentos. Eu, em um único sentimento, juntava tudo: a súplica e a gratidão. O sentimento de medo desaparecera completamente. Eu não conseguia separar do sentimento geral nem um único dos sentimentos de fé, esperança e amor. Não; eis um sentimento que experimentei ontem: o amor a Deus. Um amor elevado que reúne em si todo o bom e que recusa todo o mau. Quão terrível me era olhar para todo o lado mesquinho, depravado, da vida. Eu não conseguia conceber como ele pudera atrair-me. Eu pedia de coração puro a Deus que me recebesse no seu seio. Eu não sentia a carne; eu era... Mas não! O lado carnal, mesquinho, venceu de novo, se impôs e não passou nem sequer uma hora, e eu já ouvia, quase conscientemente, a voz do vício, da vaidade, do lado vazio da vida. Eu sabia de onde vinha essa voz, sabia que ela arruinaria a minha bem-aventurança, lutei e rendi-me a ela. Eu adormeci sonhando com a glória, com as mulheres; Mas não sou culpado; não pude fazer nada”.¹⁰³

A vivência da esfera da alma apresenta-se como uma eterna e caprichosa sucessão de estados de ânimo nos quais a consciência não é dominante. A fluidez

¹⁰³ Diário, tomo 46, pag. 62.

das vivências humanas, o processo ininterrupto dos movimentos, com frequência contraditórios, que se seguem uns aos outros, constituem a essência do método tolstoiano de representação da esfera psicológica. A consciência decompõe-na em momentos e forma a própria coerência. Tolstói assinala isso: “Levantei-me tarde com esse sentimento desagradável que age sempre em mim ao despertar. Fiz mal, dormi mais da conta. Eu, quando acordo, sinto aquilo que sente o cachorro covarde diante do dono, quando é culpado. Depois pensei em quão frescas são as forças morais do homem ao despertar e em por que eu não consigo mantê-las sempre nesse estado. Sempre vou dizer que a consciência é o maior mal moral que pode alcançar o homem. É doloroso, muito doloroso saber que eu, daqui a uma hora, ainda que seja o mesmo homem e que as mesmas imagens estejam na minha memória, minha visão das coisas, sem depender de mim, muda e, ao mesmo tempo, é de maneira consciente”.

Em relação a isso, o procedimento da “interrupção” ou das crises pelo qual passam as personagens e, periodicamente, o próprio autor, parece compreensível e característico de Tolstói. Esses momentos funcionam como uma motivação para contemplar a vivência da esfera da alma durante o tempo passado. Dessa maneira são introduzidos esses monólogos “acerca de si próprio” onde, da nova perspectiva sobre si mesmo e sobre a vida, são analisados os atos, pensamentos e sentimentos. É como se essa análise fosse feita desde fora. Dessa maneira, os estados da alma são formulados de forma clara, nítida, apesar de obrigatoriamente serem desfigurados; em compensação, eles são submetidos ao estranhamento, que é justamente do que Tolstói precisa. Esse procedimento já é praticado em

Infância, e de maneira ainda mais intensa em *Adolescência*, e mais intensa ainda em *Juventude*. Daí em diante, ele continua invariavelmente a representar a vivência da esfera da alma. A criação cresce sobre a base dos métodos da auto-observação, e nas personagens é possível ver, o tempo todo, como Tolstói emprega os resultados da sua autoexperimentação: “Saindo de Moscou, ele tinha aquele estado de espírito jovem e feliz, quando, ao se conscientizar de todos os erros anteriores, o jovem diz a si mesmo que tudo o que houve não era nada, era apenas circunstancial e insignificante, que antes ele queria levar uma vida certinha, mas que agora começa uma outra vida, na qual não haverá mais erros, não haverá arrependimentos, mas com certeza só felicidade”¹⁰⁴. Como isso se parece com Tolstói, tal como ele próprio se representa nas cartas ao irmão! Há infinitos exemplos como esse e é claro que a questão aqui não é que a criação de Tolstói seja “reflexo” de sua vivência da esfera da alma, mas a igualdade do método que é aplicado por Tolstói tanto à autoanálise como à representação da esfera psicológica nas obras artísticas.

Vamos dar mais um exemplo de esboço extraído do diário. Tolstói analisa o sentimento de tristeza que o domina sem motivo algum: “Não há nada por lamentar e também quase nada por desejar, nem por que revoltar-me contra destino [...] A imaginação não me desenha nada– não há sonhos. Desprezar as pessoas é também para nós não sei que sombrio deleite, mas também disso não sou capaz, eu nem penso nelas [...] Desilusão também não há; tudo me atrai. Mas a desgraça é que eu, demasiado cedo comecei a ocupar-me de coisas sérias da

¹⁰⁴ Os cossacos. São Paulo: Amarilys, 2012. Pag. 26. Tradução Klara Gurianova.

vida, comecei a ocupar-me delas quando ainda não estava maduro para elas, e apenas as sentia e compreendia; assim, eu não tenho fé forte na amizade, no amor, na beleza, e decepcionei-me com coisas importantes na vida. Já nas ninharias, sou uma criança. Agora eu penso, ao lembrar-me de todos os minutos desagradáveis da minha vida, os únicos que na melancolia vêm à cabeça: não, há demasiado poucos deleites e desejos demais, e o homem é demasiado capaz de imaginar a felicidade, e com demasiada freqüência, assim por nada, o destino golpeia-nos dolorosamente, toca-nos dolorosamente nas cordas sensíveis para que amemos a vida. E depois, há algo especialmente doce e grandioso na indiferença à vida e eu me deleito com esse sentimento. Quão forte eu me vejo contra tudo, com a firme convicção de que aqui não há nada por que esperar, além da morte; e agora ainda penso, com deleite em que tenho encomendada uma sela na qual vou cavalgar de tcherkeska¹⁰⁵, e como vou arrastar a asa às cossacas e entrar em desespero pelo fato de o meu o bigode esquerdo ser pior do que o

¹⁰⁵ Na edição do diário de Tolstói de 1917 citada por Eikhenbaum, a palavra impressa é “tcherkeska”, ao passo que na última edição disponível a palavra impressa é “Tcherkessk”, que é o nome de uma cidade localizada no Cáucaso, próxima de Piatigorsk. Pelo contexto, a versão citada por Eikhenbaum parece correta. Contudo, a dúvida apenas poderia ser esclarecida consultando os manuscritos de Tolstói, aos quais Eikhenbaum não teve acesso. A tcherkeska é um tipo de casaco masculino militar tradicional dos povos do Cáucaso. Os armênios e georgianos chamam-no tchokha. Existem varios modelos de tcherkeska mas, em traços gerais, é um casaco de mangas compridas, sem gola, que se ajusta na cintura com ou sem cinto, e de comprimento geralmente abaixo dos joelhos. A característica distintiva da tcherkeska são os bolsos na altura do peito, de formato especial para guardar as balas. No século XIX, os cossacos de Kuban e de Terek que usavam tcherkeska, fizeram aliança com o exército Russo, entrando assim a fomar parte do exército de cavalaria desse país. Na época da anotação de diário citada por Eikhenbaum (2 de junho de 1851), Tolstói estava de serviço na região do rio Terek onde teve contato com as tradições correntes do Cáucaso, que tão significativas resultaram para a vida e a criação artística tolstoianas. Dessa época são as lembranças e anotações que entram em obras como *Os cossacos* (1862), e a novela póstuma *Khadji-Murat* (1912). (N. do T.).

direito, e eu terei de ficar duas horas diante do espelho a endireitá-lo”¹⁰⁶. De novo o contraste, e de novo a fluidez e a caprichosa sucessão de estados de ânimo.

Em outro lugar Tolstói reflexiona sobre o amor. Pode-se prever que aqui, assim como nas reflexões acima citadas sobre a descrição da natureza e do sonho, Tolstói irá procurar por novos meios para se liberar dos chavões da poética romântica: “Não sei a que chamam amor. Se o amor for aquilo que dele li e ouvi, então, nunca o experimentei”¹⁰⁷. Faz-se aqui a tentativa de uma nova definição do amor: “Parece-me que precisamente esse desconhecimento é que é o traço principal do amor e constitui todo o seu encanto [...] Eu não lhe disse nenhuma palavra de amor, mas eu estou tão convencido de que ela sabe dos meus sentimentos que, se ela me amar, então, eu atribuirei isso apenas ao fato de ela haver-me compreendido. Todos os ímpetos da alma são puros, elevados no seu princípio. A realidade aniquila a inocência e encanto de todos os impulsos”¹⁰⁸. Depois, segue uma reflexão: “Será que não a verei jamais? Não é possível que um dia eu ficarei sabendo que ela se casou com um Béketov qualquer ou, o que seria ainda mais lamentável, eu a verei alegrinha, de chapeuzinho, com aquele mesmo olhar inteligente, aberto, alegre e apaixonado. Eu não abandonarei meus planos para ir casar-me com ela; eu não estou suficientemente convencido de que ela possa constituir minha felicidade; mas, apesar de tudo, eu estou apaixonado. Senão, que são essas doces lembranças que me reanimam; o que é esse olhar que sempre vejo, tão logo sinto ou olho para algo belo? Será que não devo

¹⁰⁶ Diário, tomo 46, pag. 77 – 78.

¹⁰⁷ Diário, tomo 46, pag. 68.

¹⁰⁸ Diário, tomo 46, pag. 69.

escrever-lhe uma carta? Não sei o patronímico dela e por isso talvez fique privado da felicidade. É ridículo. Esqueceram-se de pegar a camisa com pregas e por isso não estou no serviço militar. Se tivessem esquecido o quepe, eu nem pensaria em aparecer diante de Vorontsov e servir em Tíflis”¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Idem.

Conclusões

O primeiro desafio ao iniciar este trabalho foi determinar uma abordagem apropriada para o material dos diários de Liev Tolstói. Uma das primeiras dificuldades com que nos deparamos é o volume do texto, fato que determinou logo a necessidade de estabelecer os limites do material a ser estudado. Decidimos trabalhar com os diários de 1847 – 1854 não apenas por constituírem o primeiro período do diário do autor russo desde o ponto de vista cronológico, mas principalmente por entendermos que é nessa fase que se completa a etapa inicial da vida do Tolstói adulto como pensador, ao passo que ao longo do diário desse período observamos o nascimento e amadurecimento do Tolstói escritor.

Por outra parte, nossa escolha desse período do diário de Liev Tolstói obedeceu também ao fato de deparar-nos com frequência com a ideia da existência de contradições flagrantes entre o pensamento declarado e as obras ou certas passagens da vida do escritor. A leitura do diário de juventude de Tolstói que propomos neste trabalho, tentou mostrar uma organicidade patente entre as ideias, e método de trabalho referente ao processo de autoaperfeiçoamento moral que ocupa parte importante do período do diário por nós estudado, e o desenvolvimento do universo artístico tanto do jovem Tolstói, o que se reflete em suas primeiras obras (como mostramos no caso da novela *Os cossacos*), como do autor maturo dos grandes romances e das últimas novelas (caso de *Khadji-Murát*).

Além disso, pareceu-nos de extrema importância ocupar-nos do texto do diário porque além de ser um trabalho ainda desconhecido no contexto brasileiro,

toda vez que surge uma nova publicação, uma nova tradução de uma obra do escritor russo, ou quando lemos estudos a ele dedicados, são recorrentes citações a passagens da vida dele, e materiais tais como suas cartas e diários, assim como anotações das recordações dele próprio ou de seus conhecidos, amigos e seres próximos são frequentemente citados como documentos que comprovam essa ou aquela afirmação sobre a vida ou a obra do autor de *Guerra e Paz* e *Anna Kariênina*. Dessa forma, tornou-se já um lugar comum, pouco questionado, o papel desse tipo de textos, não ficcionais, como coadjuvantes na interpretação do universo criativo do escritor. No nosso trabalho, mostramos que além de auxiliar na iluminação de passagens da obra artística do autor, os diários de Tolstói constituem em si uma obra de literatura documental, entendida como um texto não ficcional em que o autor pretende fazer um registro veraz da realidade mas, ao mesmo tempo, ao organizar seu material de trabalho serve-se de claros elementos compositivos destinados não apenas a orientar os futuros leitores dentro do universo artístico tolstoiano, mas a chamar a atenção sobre o próprio diário como texto com linhas narrativas próprias e com valor artístico. Mostramos que o próprio Tolstói projetou-se como o primeiro leitor e avaliador de seu trabalho e a partir de sua experiência de leitura, trabalhou o texto de seu diário para que além de útil fosse capaz de trazer prazer a seus leitores.

Por outra parte, mostramos que o aparecimento de experiências de linguagem dentro do corpo do diário, apesar de ocupar um espaço cada vez mais importante dentro do texto, dista muito de dar um caráter definitivo e uniforme ao diário de Tolstói. Ele, de forma permanente, passa das atividades e planos do dia-

a-dia às reflexões éticas e filosóficas e à análise da disposição da sua própria alma no determinado momento de escrita de seu diário. “A principal peculiaridade do diário consiste na presença de muitos tipos de gêneros autônomos [...]. Tolstói inclui nele contos-miniatura, pequenos tratados ético-filosóficos, análises críticas sobre as obras de diferentes autores” (EGOROV, 2002, pag. 191). Os diários de Tolstói possuem tal caráter heterogêneo, porque são eles o embrião de toda a criação futura e, nesse sentido, eles constituem as bases gerais da poética de Tolstói (EIKHENBAUM, 1987, pag, 67).

Para nós, é importante colocar que as obras primas da maturidade de Tolstói (como a citada *Khadji-Murát*) são fruto não da vitória do talento literário sobre o homem obcecado pela ideia, mas a expressão do “equilíbrio entre ethos e pathos” (BLOOM, 1986, pag. 7), cuja busca permanente constitui a “linha de enredo” da vida de Tolstói e de sua maior obra escrita: os diários. Neles, como em nenhum outro lugar, fica evidente a indivisibilidade entre vida e obra porque, como afirmou o próprio Tolstói sobre seus diários, “eles são eu” (TOLSTÓI, 2006, pag. XII, vol.46).

BIBLIOGRAFIA

Obras de Liev Tolstói

TOSTÓI, Liev. Anna Kariênina. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. As obras-primas de Leon Tolstói. Rio de Janeiro, Ediouro, 2000.

_____. Kahdji-Murát. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. Os cossacos. São Paulo: Amariyls, 2012.

TOLSTÓI Liev Nikoláevitch. Pólnoe sobránie sotchiniénii. Tom 6. Kazáki. Moskvá: Rossíiskaia Gosudárstvennaia Bibliotéka. 2006. Elektrónnyi tékst. Disponível em: http://petrovitskaya.lifeware.ru/sobranie_sochineniy Último acesso em 24/03/2014.

_____. *Tom 46. Dnevnik 1847 – 1854.* Moskvá: Rossíiskaia Gosudárstvennaia Bibliotéka. 2006. Elektrónnyi tékst. Disponível em: http://petrovitskaya.lifeware.ru/sobranie_sochineniy Último acesso em 24/03/2014.

_____. *Tom 47. Dnevníki i zápisnye kníjki 1854 – 1857.* Moskvá: Rossíiskaia Gosudárstvennaia Bibliotéka. 2006. Elektrónnyi tékst. Disponível em: http://petrovitskaya.lifeware.ru/sobranie_sochineniy Último acesso em 24/03/2014.

_____. *Tom 48. Dnevníki i zápisnye kníjki 1858 – 1880.* Moskvá: Rossíiskaia Gosudárstvennaia Bibliotéka. 2006. Elektrónnyi tékst. Disponível em: http://petrovitskaya.lifeware.ru/sobranie_sochineniy Último acesso em 24/03/2014.

_____. *Tom 53. Dnevníki i zápisnye kníjki 1895 – 1899.* Moskvá: Rossíiskaia Gosudárstvennaia Bibliotéka. 2006. Elektrónnyi tékst. Disponível em: http://petrovitskaya.lifeware.ru/sobranie_sochineniy Último acesso em 24/03/2014.

_____. *Tom 55. Dnevníki i zápisnye kníjki 1904 – 1906.* Moskvá: Rossíiskaia Gosudárstvennaia Bibliotéka. 2006. Elektrónnyi tékst. Disponível em: http://petrovitskaya.lifeware.ru/sobranie_sochineniy Último acesso em 24/03/2014.

_____. *Tom 60. Písma 1856 – 1862.* Moskvá: Rossiiskaia Gosudárstvennaia Bibliotéka. 2006. Elektrónnyi tékst. Disponível em: http://petrovitskaya.lifeware.ru/sobranie_sochineniy Último acesso em 24/03/2014.

Sobre diários de Tolstói

BOBROVA, Olga. Dnevnik K. I. Tchukôvskogo v istóriko-literatúrnom kontékste. Avtoreferát dissertatsíi na soiskánie utchenoi stépeni kandidáta filologícheskikh nauk.

BUCHKANETS, Líia E. “Dnevnik molodogo Tolstogo: osobennosti janra i stiliia”. Kazan, [2015]. Disponível em: http://old.kpfu.ru/miku/info/sob/konf_tolstoi/s5.htm Último acesso, 23/03/2014.

DNEPROV, V. “É necessário um ideal para a vida” (Tolstói nos seus Diários). In: Questão de literatura, No. 8. pag. 88, 1978.

EGÓROV, Oleg. Dnevnikí rússkikh pisátelei XIX véka. Moskvá: Flinta – Nauka, 2002.

PAPERNO, Irina. Tolstoy's Diaries: The Inaccessible Self. Ithaca: Cornell

_____. “What Can Be Done with Diaries?” Russian Review, Vol. 63, No. 4 p. 561-573, October 2004. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3663979>. Acesso em 30/03/2010.

Sobre diários e literatura documental

AMIEL, Henri-Frédéric. En torno al diario íntimo. Valência: Pré-textos Narrativa, 1996.

CASTILLA del Pino, Carlos. “Teoría de la intimidad”, en Revista de Occidente. Nº 182 – 183. p. 15-31. Madrid, Jul – Ago. de 1996.

DIDIER, Béatrice. “El diario ¿forma abierta?”, en Revista de Occidente. Nº 182 – 183. p. 39-46. Madrid, Jul – Ago. de 1996.

FREIXAS, Laura. “Áuge del diario ¿íntimo? en España”, en Revista de Occidente. Nº 182 – 183: 5-15. Madrid, Jul – Ago. de 1996.

GUINZBURG, Lídía. O psikhologuícheskoi próze. Mosckvá: Intrada, 1999.

GIRARD, Alain. Le journal intime. Paris: Presses universitaires de France, 1963.

_____. “El diario como género literario”, en Revista de Occidente. Nº 182 – 183. p. 31-39. Madrid, Jul – Ago. de 1996.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. De Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. La práctica del diario personal: una investigación (1986 - 1996). **Revista de Occidente: El diario íntimo, fragmentos de diarios españoles (1995 - 1996)**, Madrid, v. 182-183, p.55-75, jul./ago. 1996.

MIKHÉIEV, Mikhail. Dnevnik v Rossii XIX – XX veka – *Ego-tekst ili pred-tekst*. Moskva. 2006. Versão eletrônica disponível em <http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/research/miheev/kniga.htm> Último acesso 05/10/2015.

TOKER, Leona. “Toward a Poetics of Documentary Prose-from the Perspective of Gulag Testimonies” in: Poetics Today, Vol. 18, No. 2 (Summer, 1997), pp. 187-222.

Sobre Liev Tolstói

BASSINSKI, Pável. Tolstói: a fuga do paraíso. São Paulo: Leya, 2013.

BERLIN, Isaiah. Pensadores russos. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. Tostoísmo e Induísmo. In: Arlete Cavalieri. (Org.). Linguagens do oriente - Territórios e fronteiras. 1ed.São Paulo: Editora/distribuidora Targumim, 2012, v. 01, p. 133-143.

_____. Tolstói, o cáucaso e seus paradoxos. O Estado de São Paulo (Estadão - Caderno Sabático, São Paulo, p. s3 - s3, 05 jan. 2013.

_____. Tolstói, Gandhi e Rousseau. Revista Cult - nº 172, São Paulo - Brasil, p. 40 - 43, 06 ago. 2012.

_____. Considerações à margem de Ana Kariênina. Revista da USP, São Paulo - USP, p. 152 - 160, 01 abr. 2009.

_____. Leão Tolstoi e F. Dostoiévski. Gazeta Mercantil (caderno Fim de Semana), São Paulo, p. 1 - 1, 09 jul. 2004.

BLOOM, Harold. *Modern Critical Views: Leo Tolstoy*. Yale University Press, 1986.

CHKLÓVSKI, Víktor. Energia zablujdenia. [S.l.]: Sovietski pisatel, 1980.

_____. Liev Tolstói. Moskvá: Molodáia Gvárdiia, 1967.

DVOICHENKO-MARKOV, Eufrosina. Benjamin Franklin and Leo Tolstoy. In: American Philosophical Society, Vol. 96, No. 2 p. 119-128, 21 de abril de 1952.

Disponível em: <http://www.bases.unal.edu.co:2065/stable/3143718> Acesso em 21/03/2010.

EIKHENBAUM, Boris. O literatúre. Rabôty ráznykh let. Moskvá. Soviêtski pissátel, 1987.

_____. "Tolstoi do Voiný i míra". In: Molodói Tolstói – vospominániya, písma, dnevniki... Moskvá: Agraf, 1999.

GOMIDE, Bruno B. "Svoiegó roda Issaia: vospriátie Tolstogo v Brazíli fin de siècle. Liev Tolstoi i mirovaia kultura". Tula: Iasnaia Poliana, 2008, v. 5, p. 257-264.

_____. "The whole world of Tolstoy". In: Tolstoy studies jornal. N° 19, pag. 87-91.

HOOPER, Cynthia. "Forms of Love: Vladimir Solov'ev and Lev Tolstoy on Eros and Ego". In: Russian Review, Vol. 60, No. 3 (Jul., 2001), pag. 360-380.

Mann, Thomas. Goethe y Tolstoi: (acerca del problema de la humanidad).

Traducción directa del alemán por Sara C. Roll. [S.l.: s.n.], 1955.

PARINI, Jay. A última estação. Rio de Janeiro: Record, 2009.

PORCHE, Francois. Tolstoi: retrato psicológico [S.l.: s.n.], 1958.

ROLLAND, Romain. Introducción a la vida de Tolstoi. [S.l.: s.n.], 1928.

RUDY, Peter. "Lev Tolstoj's Apprenticeship to Laurence Sterne". In: The Slavic and East European Journal, Vol. 15, No. 1. pag. 1-21

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

_____. "O legado de Tolstói". In: Jornal de resenhas n° 69. Dez. 2000.

SÉCHÉ, Alphonse. Tolstoy: 36 retratos y documentos. Traducción de M. Aguilar Muñoz. [S.l.: s.n.], 1960.

SENDER, Ramón José. Tres ejemplos de amor y una teoría. [S.l.: s.n.], 1969.

STEINER George. Tolstói ou Dostoievski: um ensaio sobre o velho criticismo. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TOLSTAIA, Alexandra Lvovna, condesa. Tolstoi: una vida de mi padre. Traducción de Pedro Lecuona. [S.l.: s.n.], 1956.

TUSSING, Donna., ed. The Cambridge companion to Tolstoy. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

_____. Tolstoy's Art and Thought, 1847-1880. Princeton: Princeton University Press, 1993

VASSILIEVA, Elena. Tradítsiia sentimentalízma v tvórtchestve ránnego L. N. Tolstôgo. Avtoreferát dissertátsii na soiskánie utchenoi stépeni kandidáta filologuitcheskíkh naúk. Tomsk, 2006.

ZWEIG, Stefan. O pensamento vivo de Tolstói. São Paulo: Livraria Martins Fontes editora / Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

_____. Tolstoi: (Tres poetas de su vida. Traducción directa por Joaquín Verdaguer. [S.l.: s.n.], 1950.

ZULETA, Estanislao. La propiedad, el matrimonio y la muerte en Tolstoi.
con presentación de Oscar Espinosa. [S.l.: s.n.], 1980 / 92.

Obras gerais

AUERBACH, Erich. *Mímesis*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

AULETE, Francisco J. Caldas; VALENTE, Antonio Lopes do Santos. **IDicionário Aulete digital**. [s.l.]: Lexikon, [20--]. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/site.php?mdl=aulete_digital>. Acesso em: 22 mar. 2016.

CAPOTE, Truman. *A sangue frio*. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BERDIÁEV, Nikolái. “La idea rusa (problemas fundamentales del pensamiento ruso del siglo XIX y de principios del siglo XX)”, en *Rusia y occidente*. Madrid: Tecnos: 215 – 320, 1997.

BULGÁKOVA, Elena. **Dnevnik Eleny Bulgakovoi (O diário de Elena Bulgakova)**. S.l: Knijnaia Palata, 1990. (Iz rukopisnogo nasledia).

CHKLÓVSKI, Víktor. “A arte como procedimento” in *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

CHIZHEVSKI, Dmitri. *Historia del espíritu ruso*. Vol 2. Madrid: Alianza Editorial, 1967.

ELIOT, T. S. *Ensayos escogidos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

FRANK, Joseph. Pelo prisma russo. Ensayos sobre literatura e cultura. São Paulo: Edusp, 1990.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0.** [s.l.]: Objetiva, 2001. CD-ROM.

MARCHAND, René. El humanismo cristiano en la evolución de la literatura rusa. México: UNAM, 1961.

NABOKOV, Vladimir. *Lectures on Russian Literature*. USA: Cornell University Press, 1981.

Platón. Diálogos. Obra completa en 9 volúmenes. Volumen III: Fedón. Banquete.

RICOUER, Paul. O si-mesmo como outro. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

SMIRNOVA, L. A. Literatura rusa del fin del siglo XIX y comienzo del siglo XX.

Moscú: Lakom-Kniga, 2001.

TCHEKHOV, A. P. *Pólnoe Sobránie Sotchinéni* (Obras completas). Cartas em 12 volumes, Vol.4 Moscou: Editora Naúka, 1976.

Vários. Rusia y Occidente. Antología de textos. Estudio preliminar y selección,

Olga Novikova. Traducción y notas, Olga Novikova, José Carlos Lechado, 1997.