

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E  
LITERATURA COMPARADA

Raquel Abuin Siphone

UM LABIRINTO DE ENCADEAMENTOS:  
a poética dialética de Lev Tolstói, segundo Boris Eikhenbaum

*Versão corrigida*

São Paulo

2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E  
LITERATURA COMPARADA

Raquel Abuin Siphone

UM LABIRINTO DE ENCADEAMENTOS:  
a poética dialética de Lev Tolstói, segundo Boris Eikhenbaum

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada (PPG-TLLC) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini

São Paulo

2023

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

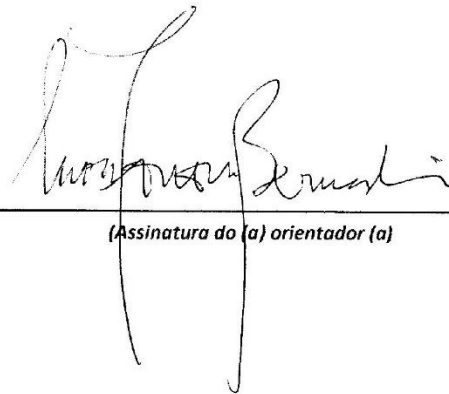
**Nome do (a) aluno (a):** Raquel Abuin Siphone

**Data da defesa:** 11 / 09 / 2023

**Nome do Prof. (a) orientador (a):** Aurora Fornoni Bernardini

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 07 / 11 / 2023



(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S1 Siphone, Raquel  
Um labirinto de encadeamentos: a poética dialética de Lev Tolstói, segundo Boris Eikhenbaum / Raquel Siphone; orientador Aurora Bernardini - São Paulo, 2023.  
227 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Boris Eikhenbaum. 2. Lev Tolstói. 3. Formalismo russo. 4. Método formal. 5. Teoria literária. I. Bernardini, Aurora, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

À Profa. Aurora Bernardini que se juntou a mim nessa trajetória e dedicou tempo e atenção em todas as etapas desse trabalho para que ele tomasse a sua melhor forma.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo apoio à pesquisa.

Ao Prof. Samuel Titan que acompanhou o trabalho de perto desde meu ingresso no PPG até o final.

À Profa. Carol Any que sempre esteve disposta a compartilhar seu vasto conhecimento sobre a obra de Boris Eikhenbaum.

Ao Prof. Serguei Oushakine sempre gentil e disposto a compartilhar os materiais eikhenbaumianos.

Aos professores da área de russo da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo que participaram da minha formação desde meus primeiros anos da graduação e que, ainda hoje, continuam me ensinando.

Aos professores da Teoria Literária e Literatura Comparada pelos conhecimentos compartilhados.

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, sobretudo, à Rosely de Fátima Silva pelos constantes auxílios cuidadosos com a burocracia.

Aos colegas do departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, sobretudo aos membros da Revista Magma, pelas trocas constantes.

Aos amigos que tornaram a jornada mais leve, sobretudo à Munique Peralta, à Lia Marques e ao Francisco Neto.

À minha família, sobretudo, à minha mãe, Grace Abuin, que sempre incentivou os meus interesses inusitados e é um exemplo de mulher e cientista.

Ao Rafael Bonavina por toda a trajetória compartilhada, de vida e pesquisa.

Авторская индивидуальность не есть статическая система, литературная личность динамична, как литературная эпоха, с которой она движется.

Юрий Тынянов. *Литературный факт*

A individualidade autoral não é um sistema estático, mas uma personalidade tão dinâmica quanto a época literária em que ela se desenvolve.

Iúri Tyniánov, *O fato literário*

## **RESUMO**

Em 1922, no auge da escola formalista, Boris Eikhenbaum (1886-1959) lançou sua monografia *O jovem Tolstói*. Essa não foi a primeira vez, nem seria a última, que o estudioso trabalharia com a obra do grande romancista russo. Em seu livro, Eikhenbaum aborda um período da poética tolstoiana com a qual não estamos acostumados a trabalhar: a juventude. O crítico russo concentra-se no primeiro período criativo de Tolstói, a fim de revelar por um lado suas raízes literárias e, por outro, as idiossincrasias do processo de escrita do autor, que acabaria delineando a sua poética. Como um adepto do método formal, a abordagem de Eikhenbaum procura determinar o sistema de procedimentos artísticos que acabaram se tornando característicos na obra de Tolstói. Nosso objetivo, portanto, é, à luz dessa compreensão eikhenbaumiana, descrever e apresentar quais são os métodos e procedimentos utilizados por Tolstói em sua fase inicial, quais os efeitos provocados em sua obra e como eles o prepararam para o período da escrita dos grandes romances.

**PALAVRAS-CHAVE:** Boris Eikhenbaum; Lev Tolstói; Método Formal; Teoria Literária.

## **ABSTRACT**

In 1922, at the apex of the Formalist school, Boris Eikhenbaum (1886-1959) published his monograph *Young Tolstoy*. This was not the first time, nor would it be the last, that the formalist would work with the literary material of the great Russian novelist. In his book, Eikhenbaum analyses a period of Tolstoyan poetics with which we are not used to working: the youth. The Russian critic focuses on Tolstoy's first creative period, in order to reveal, on the one hand, his literary roots and, on the other, the idiosyncrasies of the author's writing process, which would end up outlining his poetics. As a member of the Society for the Study of Poetic Language (OPOYAZ), Eikhenbaum's approach seeks to determine the system of artistic procedures that eventually became characteristic of Tolstoy's work. Our aim, therefore, is, in the light of this Eikhenbaumian understanding, to describe and present the methods and procedures used by Tolstoy in his initial phase, the effects provoked in his literary work and how they prepare him for the period of writing the biggest novels.

**KEYWORDS:** Boris Eikhenbaum; Lev Tolstoy; Formal Method; Literary Theory.



## Sumário

Apresentação .....	10
Boris Eikhenbaum e a literatura .....	16
A “dialética da alma”: uma questão entre o “anímico” e o “espiritual” .....	28
Uma questão de ponto de vista: o pormenor em Tolstói .....	48
O paralelismo.....	66
Considerações finais .....	78
Anexo 1: Textos de Boris Eikhenbaum sobre a poética de Tolstói, segundo a listagem de V. V. Záitsev e N. A. Kolobok .....	80
Anexo 2: Capítulos de <i>O jovem Tolstói</i> , de Boris Eikhenbaum .....	84
Capítulo 2: “Experiências no campo do romance” .....	84
Capítulo 3: “A luta contra o romantismo (O Cáucaso e a guerra)” .....	109
Anexo 3: Outras traduções .....	151
“Lev Tolstói”, de Boris Eikhenbaum.....	151
“5 = 100”, de Boris Eikhendaum .....	209
“O método formal”, de Óssip Brik .....	211
“Os paralelos em Tolstói”, de Viktor Chklóvski .....	214
Bibliografia específica: Boris Eikhenbaum e o formalismo russo .....	219
Bibliografia específica: Lev Tolstói .....	224
Bibliografia geral.....	225

## Apresentação

O legado literário de Lev Tolstói (1828-1910) como um grande escritor da literatura mundial é inquestionável. Sua obra vastíssima foi, e ainda é, objeto de interesse recorrente entre os estudiosos da literatura. Muitos são os trabalhos que têm sua obra como tema de pesquisa e, por isso, é possível encontrar as mais diversas abordagens e interpretações tiradas a partir de sua poética. Não nos propomos, no entanto, encabeçar mais uma dessas empreitadas, mas, sim, trabalhar em cima de uma já existente.

A Rússia da virada do século XX foi um país fervilhante de ideias e expectativas. Esse contexto permitiu a manifestação de diversos grupos experimentais tanto no campo da arte como na teoria. A mesma força que impulsionou as correntes artísticas de vanguarda, inspirou também os estudiosos da literatura a buscar novas formas de compreensão da linguagem poética, de modo que, na década de 1910, tomou protagonismo uma abordagem que se consolidou sob a denominação de “Método Formal”. Em 1916, em meio a essa efervescência, foi formada a Sociedade de Estudos da Linguagem Poética, conhecida por sua sigla OPOIAZ. Os membros desse grupo, bem como os intelectuais que orbitavam ao seu redor, começam a pensar criticamente a literatura e, por meio de seu programa de análise inovador, logo entram para as correntes dos estudos literários do século XX sob a denominação de “Formalistas russos”:

[N]o começo o Formalismo Russo [...] não era mais que um pequeno grupo de discussão em que os jovens filólogos trocavam impressões acerca dos problemas fundamentais da teoria literária [...]. Curiosos e desenvoltos, esforçavam-se por explorar, juntos, novas formas do estudo da língua e da literatura. (ERLICH, 1974, pp. 89-90, tradução nossa).

Boris Mikháilovitch Eikhenbaum (1886-1959) não integra o grupo à época de sua criação, mas apenas dois anos mais tarde, em 1918; contudo, ao juntar-se à OPOIAZ, logo se torna, com “Viktor Chklóvski e Iúri Tiniánov, uma peça chave [...] [do] grupo formalista petersbuguês” (ANY, 1994, p. 1, tradução nossa). Já imerso nos estudos do método formal, a obra de Lev Tolstói chama sua atenção e, a partir de 1919, passa a ser uma “temática central de suas incansáveis buscas e obras fundamentais” (JAKOBSON, 2014, p. 8, tradução nossa); de modo que, atualmente, a soma de seus trabalhos ainda constitui um dos maiores acervos críticos sobre a obra de Tolstói, em língua russa, elaborado por um mesmo teórico.

Dado o protagonismo que a obra de Tolstói acabou ocupando no pensamento crítico de Eikhenbaum, é possível apreender, ao observar as mudanças de sua postura frente ao texto tolstoiano, como a sua abordagem vai tomando diferentes formas. À luz disso, Carol Any (1990b, p. 233, tradução nossa) divide o pensamento crítico de Eikhenbaum em três períodos:

Nos 40 anos de sua produção acadêmica, Eikhenbaum deixou três imagens diversas de Tolstói e sua obra; cada uma composta em momentos diversos da vida soviética, refletindo diferentes abordagens críticas. Ele começa na década de 1910, após a Revolução de Outubro de 1917, abordando a obra tolstoiana conforme a poética intrínseca do Formalismo Russo; ao final dos anos 1920, ele passa à abordagem extrínseca, voltando sua atenção para o autor e o leitor; já no período pós-guerra, ele dá ênfase ao contexto histórico.

Por meio dessa divisão, nota-se que a cada etapa o crítico se distancia cada vez mais do material literário que ocupava o centro da discussão em sua etapa “formal”. Pouco a pouco, as discussões começam a dar lugar a outras manifestações da cultura que, segundo o princípio formalista de imanência da literatura, estariam além dos limites da obra literária.

Cabe dizer, no entanto, que a motivação para essas mudanças se deve tanto a fatores pessoais quanto a motivações sociais externas. Lembremos que a corrente formalista se desenvolveu em paralelo aos anos da estruturação da nação soviética. Ela tem início antes dos processos revolucionários de fevereiro de 1917 e se estende até a segunda metade da década de 1920, com a consolidação do Governo Soviético. “A partir do final dos anos 1920, o Formalismo Russo se tornou uma corrente *non grata*” (ANY, 1994, p. 2, tradução nossa) e essa nova posição levou os estudiosos do método formal por novos caminhos críticos.

Embora Eikhenbaum visse essa imposição externa em tons sombrios e negativos, ele compreendia o seu papel como indivíduo frente à construção coletiva da História. E ainda que, mais de uma vez, tenha denunciado os abusos dos dirigentes de seu país, também era capaz de reconhecer que sua voz não poderia reverberar sozinha em um combate contra o discurso dominante. A fim de assumir uma nova função nessa sociedade, o crítico buscou adaptar o seu trabalho para as demandas de seu ambiente social, sem perder, no entanto, a coerência com o seu ofício. Era importante para

Eikhenbaum permanecer fiel à sua abordagem crítica e ele a adaptou de modo a manter-se fiel a ela. Quando sua voz não mais teve liberdade, calou-se<sup>1</sup>.

Posto que a partir de meados de 1920, seu pensamento crítico sofreu cada vez mais com essas diretrizes externas, nosso trabalho se centrou especificamente em sua fase de maior liberdade, o período formalista.

### **Delimitando a pesquisa**

O estudo de maior fôlego de seu período formalista, tendo por objeto de análise a obra tolstoiana, foi, sem dúvida, o livro de 1922, *O jovem Tolstói*. Como o próprio nome sugere, não se trata de um estudo da obra como um todo, mas, sim, do período juvenil, ou seja, da formação do escritor e as tradições literárias da sua estética. Eikhenbaum trabalha, portanto, com as primeiras composições de Tolstói, menos conhecidas do grande público, abordando desde as primeiras entradas de seu diário, a partir de 1847, até os textos que antecedem seu primeiro grande romance, *Guerra e Paz* (1867).

O projeto de *O jovem Tolstói* é constituído por dois movimentos. Por um lado, Eikhenbaum busca mapear as influências literárias de Tolstói, a fim de traçar quais os modelos e, conseqüentemente, a tradição literária a qual ele se filia. Esse mosaico artístico que constitui o cânone pessoal do autor russo, transforma-se no pano de fundo sobre o qual irá se formar o estilo pessoal de Tolstói. Daí surge o segundo movimento: compreender, à luz desses modelos, as idiossincrasias artísticas de seu estilo a fim de determinar o cerne da sua criação, ou, em um sentido formalista mais estrito, detectar uma espécie de “panteão de procedimentos” que formam a poética inicial de Tolstói.

O que se pode observar por meio dessa movimentação é uma escala dupla na própria compreensão do fazer crítico formalista, ou seja, por um lado, a análise se volta para o macro, isto é, para a noção de sistema literário<sup>2</sup>, formado por um conjunto de obras

---

<sup>1</sup> No ano de 1949, em meio à campanha antisemita (1948-1953) elaborada por Stalin – que ficou conhecida como a “Luta contra o cosmopolitismo” (*Борьба с космополитизмом*) –, Eikhenbaum foi demitido de seus cargos em instituições públicas do ensino superior. Durante esses anos, ficou à mercê de trabalhos na função de “consultor”, proporcionados por seus colegas acadêmicos. Nesta mesma época, Eikhenbaum desistiu da continuação de seu projeto crítico sobre Tolstói dado que nenhuma editora estatal aceitaria publicar uma obra de autoria sua sem grandes modificações. Apenas em 1953, com a morte de Stalin, Eikhenbaum voltou a ocupar novamente cargos públicos.

<sup>2</sup> A conceituação de sistema literário para o pensamento formalista é elaborada apenas na segunda metade da década de 1920, sobretudo no ensaio *Da evolução literária (О литературной эволюции)* (1927), de Iúri Tyniánov. No entanto, a preocupação com o fenômeno – nesse período ainda sem a terminologia proposta por Tyniánov – já pode ser

que estabiliza um modelo que deve ser extrapolado para se alcançar a inovação, ou, nesse caso, o estilo pessoal do autor (escala micro). Esse método que coloca lado a lado a tradição e o particular, dando “ao velho algum sentido novo” (KARAMZIN *apud* EIKHENBAUM, 2021b, p. 112), pode ser compreendido como um fazer metalinguístico, já que no desvelamento do texto artístico também se cria o espaço para a produção da nova crítica em relação às metodologias anteriores – debate fundamental no pensamento formalista.

Em nosso trabalho, o texto de *O jovem Tolstói* é o eixo que sustenta todo o raciocínio de Eikhenbaum. Dessa base, selecionamos alguns segmentos temáticos que irão nortear nosso comentário. Em primeiro lugar, deve-se apontar que nossa pesquisa não considera as discussões entabuladas no primeiro capítulo do livro. Como dissemos, Eikhenbaum inicia sua discussão por meio das análises dos diários de Tolstói. Dada a importância e a especificidade que o gênero diário ocupa na obra do escritor, já dispomos de dois longos estudos, “Os diários de juventude de Liev Tolstói, tradução e questões sobre o gênero de diário” e “O diário de juventude de Liev Tolstói: singularidades do ‘diário de escritor’ e confluências com a prosa artística”, em que a autora, Natalia Quintero, soma, à sua discussão, precisamente esses comentários de Eikhenbaum. A fim de evitar o retrabalho, mantivemos nossa atenção exclusivamente nos demais capítulos, “Experiências no campo do romance” e “A luta contra o romantismo (O Cáucaso e a guerra)”, em que Eikhenbaum se centra na análise das primeiras obras de ficção (*khudójestvennaia literatura*) de Lev Tolstói.

Partindo desse recorte, Eikhenbaum coloca no centro de seu estudo a identificação dos procedimentos característicos a esse momento de formação da poética de Tolstói. Foi a partir desse levantamento que orientamos a divisão de nosso trabalho, que está separado em três eixos temáticos que julgamos fundamentais na análise de Eikhenbaum: 1) a compreensão daquilo que o crítico chama de “dialética da alma”; 2) o estudo do ponto de vista e 3) breves indicações a respeito do paralelismo. Para Eikhenbaum, os primeiros dois procedimentos constituem os pilares que sustentam a obra do jovem Tolstói enquanto que o paralelismo, que se tornará um alicerce fundamental para os grandes romances, ainda aparece timidamente nessa fase. Nosso objetivo, portanto, foi apresentar a discussão

---

encontrada, ainda que não de maneira sistematizada, em *O jovem Tolstói*. Posteriormente, também em 1927, Eikhenbaum retoma essa discussão. Dessa vez com mais fôlego, no ensaio a *Ambientação literária (Literatúrnyi byt)*, de modo que o ensaio de Tyniánov, do mesmo ano, vem em resposta e, inclusive, dedicado a Boris Eikhenbaum.

ao leitor de modo a esclarecer a análise de Eikhenbaum não apenas à luz de sua crítica, mas em diálogo com outros teóricos da literatura. Para isso, colocamos em diálogo críticos de outras épocas e nacionalidades, a fim de ampliar a discussão e obter uma análise mais dinâmica e articulada. A fim de elucidar esses três eixos, utilizamos não apenas as explicações e exemplos do próprio Eikhenbaum mas, conforme a necessidade, adicionamos passagens da obra de Tolstói com a intenção de reforçar determinado argumento ou matizá-lo.

Como se sabe, embora parte fundamental do fazer formalista fosse a detecção de novos procedimentos literários, não estava na ordem do dia estabelecer um “manual” de conceitos. Até porque, na perspectiva da corrente formal, mecanismos semelhantes podem desempenhar papéis distintos em diferentes obras e diferentes épocas. Daí não haver sentido em uma definição estática da terminologia. Nesse sentido, os estudiosos do método formal utilizavam livre e abundantemente o seu jargão, a fim de repensá-lo à luz da poética em questão. Em *O jovem Tolstói* encontramos precisamente isto.

Por fim, devemos sublinhar que a maioria dos estudos de Boris Eikhenbaum sobre a poética de Tolstói permanece inédito em língua portuguesa. Entre as décadas de 1970 e 1980, os volumes *O jovem Tolstói*, *Lev Tolstói: os anos 50*, *Lev Tolstói: os anos 60* e *Lev Tolstói: os anos 70* finalmente conseguiram atravessar a “cortina de ferro” e foram traduzidos para o inglês por iniciativa da Ardis Publishing, uma editora estadunidense criada com o objetivo de trazer ao ocidente textos teóricos e literários do período soviético. Nesse sentido, nosso trabalho busca não apenas apresentar uma série de reflexões que movimentam uma grande bibliografia russa em sua composição, mas propõe-se um meio de suprir, ainda que parcialmente, essa falta de acesso aos materiais originais<sup>3</sup>. Anexo a esse trabalho, selecionamos e traduzimos três textos cuja obra de Tolstói é o centro da discussão e que antecedem a escrita de *O jovem Tolstói*. São eles: “Lev Tolstói”, um longo ensaio escrito em 1919 a fim de integrar a reedição do volume *Infância. Adolescência. Juventude*, de Tolstói, como um prefácio e os artigos “Sobre Lev Tolstói” (1919) e “Sobre as crises de Lev Tolstói” (1920), ambos publicados na revista *Jizn iskusstva*. Traduzimos também os dois capítulos finais de *O jovem Tolstói*, objetos de

---

<sup>3</sup> Ao longo desta pesquisa, foram feitas diversas tentativas de contactar os responsáveis legais pela obra de Boris Eikhenbaum. Trata-se de um caso especial, em que os herdeiros naturais do autor já faleceram, mas a obra ainda detém legalmente os direitos ativos por tempo. Em caso de novas informações tornarem-se disponíveis após a publicação deste trabalho, ficaríamos contentes em contactar os detentores legais da obra para notificá-los das traduções realizadas durante nossa pesquisa.

análise dessa pesquisa<sup>4</sup>. Além disso, outros textos que se revelaram úteis foram traduzidos ao longo de nossa pesquisa. Alguns – como “Reflexões sobre a arte: arte e emoção”, de Boris Eikhenbaum, “A teoria da arte e da emoção no trabalho formalista de Boris Eikhenbaum”, de Carol Any e “A dissolução da trama”, de Óssip Brik – foram publicados em revistas acadêmicas durante esses dois anos de pesquisa e, por isso, não constam nos anexos desse trabalho. Outros títulos – como “5 = 100”, de Boris Eikhendaum, “O método formal”, de Óssip Brik e “Os paralelos em Tolstói”, de Viktor Chklóvski – estão disponíveis em português ao final de nossa dissertação.

Nosso objetivo foi, portanto, descrever e apresentar à luz da análise de Eikhenbaum quais são os procedimentos que constituem a poética de Tolstói em sua primeira fase de criação, quais os efeitos provocados em sua obra e como eles o preparam para o período da escrita dos grandes romances. Nesse sentido, fazemos nossas as palavras de Tyniánov (2002, p. 390) ao declarar que a crítica “não é responsável por dar novos nós, mas, sim, por desmanchar aqueles já feitos”. Esperamos ao longo desse trabalho, desembaraçar alguns nós da urdidura eikhenbaumiana.

---

<sup>4</sup> O primeiro capítulo não foi traduzido já que, como explicado anteriormente, não faz parte do corpus desta pesquisa, bem como já possui uma tradução para o português, anexa à tese de doutoramento de Natalia Quintero.

## Boris Eikhenbaum e a literatura

Sou o representante de uma nacionalidade especial que não é possível encontrar nem na China nem na Europa. Sou um jovem russo do início do século 20, ocupado com a questão de para que o homem foi feito e em busca da minha vocação. Sou um andarilho, levado pelo vento da era pré-revolucionária, a era do simbolismo russo, desde as estepes do sul aos sótãos de Petersburgo.

Boris Eikhenbaum  
*Minha época*

O formalismo russo ocupa um papel de destaque entre as correntes do pensamento literário do século XX. Sua expressão concentra-se, sobretudo, ao redor da Sociedade de Estudos da Linguagem Poética (OPOIAZ), um grupo formado em 1916 por alunos do curso de filologia da atual Universidade Estatal de São Petersburgo (SPbU)<sup>5</sup> e outros intelectuais da época – não necessariamente ligados à academia, mas aos círculos literários – que compartilhavam um interesse comum: como estudar a literatura e torná-la uma disciplina autônoma<sup>6</sup>.

Como se sabe, embora a OPOIAZ tenha sido uma espécie de fonte de onde emanavam as questões relacionadas à ideia de “método formal”<sup>7</sup>, muitos estudiosos que eram críticos ao formalismo – inclusive, alguns que questionavam a pertinência de tal abordagem – acabaram caindo na moenda da imprecisão e foram tidos como adeptos dessa corrente<sup>8</sup>. Na realidade, à época, o termo “formalista russo” designava praticamente todo acadêmico que não utilizasse a literatura como uma fonte documental para o retrato

<sup>5</sup> Ao longo dos anos, o nome dessa universidade foi sendo alterado. Até 1916, ano de formação da OPOIAZ, a universidade se chamava Universidade Imperial de Petrogrado (*Imperatorskii Petrográdskaa Universitet*). Em 1917, omitiu-se o adjetivo autocrata e a instituição tornou-se Universidade de Petrogrado (*Petrográdskaa Universitet*). No ano seguinte, 1918, ganha um novo adjetivo: Primeira Universidade de Petrogrado (*Pervyi Petrográdskaa Universitet*), que será retirado no ano seguinte (1919), retomando a forma mais sintética, Universidade de Petrogrado. A partir de 1921, entra em jogo o adjetivo “estatal” (*gossudárstvennyi*), mantido até os dias atuais. Em 1924, Petrogrado dá lugar a Leningrado (*Leningrádskaa*), em virtude da mudança de nome da própria cidade, tornando-se Universidade Estatal de Leningrado (*Leningrádskaa Gossudárstvennyi Universitet*). Ao longo do século, a instituição ainda sofrerá seis alterações até 1991, quando recebe o nome atual, Universidade Estatal de São Petersburgo (*Sankt-Peterbúrgskii Gossudárstvennyi Universitet*).

<sup>6</sup> Vale enfatizar que na academia russa até o início do século XX, a filologia estava atrelada a outras disciplinas, sobretudo, à história. O estudioso da literatura, até então, era chamado “historiador da literatura” (*istorik literatury*), que, no novo século, deu lugar ao termo “teórico da literatura” (*literaturoved*). Daí essa necessidade, entre os opoiazianos, de colocar a literatura no centro da discussão.

<sup>7</sup> É preciso destacar aqui que os opoiazianos não criaram o termo “método formal”, apesar de correntemente estar associado a eles. Segundo Eikhenbaum (1924b, pp. 1-2) em seu ensaio “Sobre a questão acerca dos ‘formalistas’”, apesar da terminologia ter-se tornado corrente à época não se sabe exatamente quem foi o responsável por criá-la.

<sup>8</sup> Os casos mais notáveis são, sem dúvida, Vladimir Propp (1895-1970) que não se considerava um formalista e, ao final da vida, declarou simpatia pelo método estruturalista; Viktor Jirmúnski (1891-1971) que, embora tivesse interesse no método formal em si, era, à época, o maior debatedor acadêmico das ideias formalistas da OPOIAZ. Nem mesmo Mikhail Bakhtin (1895-1975) escapou ao título de formalista em algumas ocasiões sendo que seu *Círculo literário* acolhia abertamente outras disciplinas da área das humanidades, sobretudo a sociologia.



da vida do povo. O termo, inclusive, era utilizado pejorativamente para marcar a não inserção de um determinado pesquisador na esfera do engajamento político, já que o traço fundamental dos *poputchiki*<sup>9</sup> era a não adesão à criação de uma arte e cultura alinhada com a formação do novo estado soviético. Desse modo, é possível encontrar posições bastante heterogêneas em relação ao que foi o formalismo. Tendo isso em mente, a fim de tornar a expressão a mais precisa possível, em nosso trabalho denominaremos como “formalistas russos” somente aqueles críticos que estiveram ligados à produção opoiaziana.

Evidentemente, ao se falar de OPOIAZ logo evoca-se também a tríade de maior peso vinculada a essa sociedade: Viktor Chklóvski (1893-1984), Boris Eikhenbaum (1886-1959) e Iúri Tyniánov (1894-1943). Isto ocorre, certamente, pois a obra crítica desses três estudiosos configura os pilares que sustentam o grupo opoiaziano. Outros intelectuais de prestígio integraram a discussão formalista, mas suas produções não foram tão organicamente alinhadas com o desenvolvimento do grupo, quando comparadas com as da *troica*. Em nosso trabalho, destacaremos o papel ocupado por Boris Eikhenbaum nessa discussão, dado que o recorte de nosso estudo se centra justamente em seus textos teóricos.

Assim como o movimento formalista se apresenta de maneira muito heterogênea, também são diversas as origens dos críticos que a ele pertenceram. Boris Mikháilovitch Eikhenbaum foi, desde o seu nascimento, destinado a ser filho de dois mundos. Filho de um judeu e de uma russa, seus pais eram ambos médicos. O pai, médico do Conselho Administrativo Rural (*zemstvo*), desempenhava sua função nas ferrovias da região, de modo que a autoridade doméstica estava toda concentrada na figura de sua mãe, uma mulher “austera e exigente”. Sua casa era parte moradia, parte consultório. “Os cômodos eram bem severos e limpos. [...] [sem] coisas supérfluas” (EIKHENBAUM; KRIÚKOV; SIPHONE, 2020, p. 242). Eikhenbaum, que nascera em Krásnoi, na província de Smolénski, se mudara, ainda pequeno, para a cidade de Voronej, onde passou toda a sua infância e cursou o ensino básico. No ano de 1905, ainda antes de completar os 19 anos, concluiu seus estudos no ginásio clássico<sup>10</sup> e se mudou para Petersburgo, a fim de

<sup>9</sup> *Poputchiki*, ou “companheiros de viagem”, foi um termo popularizado por Trótski para se referir aos intelectuais e artistas que não produziam um pensamento ou arte proletária. Eles representavam uma espécie de elemento de transição, que ainda preservava traços da ciência e arte burguesa, mas que demonstrava simpatia pelas conquistas da Revolução.

<sup>10</sup> Em suas memórias sobre o período em Voronej, Eikhenbaum dá destaque para os três tipos de formações à época. Ele, que fora um ginasiano, havia se dedicado aos estudos das letras clássicas, de modo que lia livremente em grego e latim.

dar início a seus estudos universitários. Assim como seus pais, Eikhenbaum deveria se tornar um médico.

Boris Mikháilovitch passou dois anos na Academia Militar de Medicina, até que, em virtude de uma greve estudantil, o jovem Eikhenbaum começou a questionar se a medicina era, verdadeiramente, sua vocação. A princípio, pensou em retomar o sonho de dedicar-se ao piano e considerou a mudança para o curso de música. Livre do olhar severo da mãe, que na infância determinara que o piano pertenceria a seu irmão, Vsevolod, e, a ele, o violino, Eikhenbaum comprou, nessa época, um piano de cauda usado e negligenciado de uma família que vivia no mesmo prédio que ele. No cômodo apertado, mal tinha espaço para mais nada, além de seu piano.

Nesse mesmo ano de 1907, é publicado seu primeiro ensaio de literatura, na revista *Viestnik znánia*, em que escreve sobre a poética de Púchkin. Um ano depois, diferentemente do que planejava até então, Eikhenbaum estava matriculado na Faculdade de Filologia Histórica e não na de música. Ele ingressa tanto no curso de Eslavo-Russo como no de Romano-Germânico, mas, ao final, conclui apenas o primeiro, no ano de 1912. Segundo Lvov (2016), é a partir desse ano, após sua formação, que suas publicações sobre os estudos literários tornam-se regulares. Para Any (1994, p. 18), que estende esse primeiro período de ensaios eikhenbaumianos até o ano de 1916, esses escritos são marcados por um tratamento da “literatura como uma forma de cognição e carregam em si traços de pensadores anteriores que valorizavam a arte como um conhecimento intuitivo superior, que poderia ir além dos limites do conhecimento científico ou empírico”.

Esse período de intensa participação nas páginas das revistas literárias foi fundamental para Eikhenbaum que via nesse gênero o modelo ideal da ciência literária viva. Para o formalista, “o jornalismo literário não era uma ocupação secundária e o trabalho do crítico [...] era equivalente ao de um cientista” (LVOV, 2016). Esse jornalismo literário (*literatúrnaia jurnálístika*), não entanto, estava distante do modelo praticado nas revistas grossas (*tolstye jurnaly*) do século XIX. Por se tratar de uma tradição que não deve ser ignorada<sup>11</sup>, os formalistas reconheceram, mais de uma vez, a

---

<sup>11</sup> Essas revistas eram publicadas mensalmente com seções destinadas tanto à impressão de obras ficcionais, em modelo semelhante aos folhetins, quanto apresentavam seções voltadas para a publicação de comentários críticos à literatura da época. Foi nas páginas dessas revistas que se tornou famoso o embate entre os dois segmentos que eram a fonte de produção do conhecimento da época, isto é, os intelectuais conservadores (comumente chamados de eslavófilos) e aqueles que possuíam uma perspectiva mais liberal (ocidentalistas).

perspicácia de comentários tecidos pelos membros da *intelligentsia* oitocentista. No entanto, consideravam suas observações como acidentais, já que não reconheciam em sua prática a forma científica de se abordar a literatura. Para Lvov (2016), a discordância dos formalistas em relação a essa crítica que eles denominavam “publicística” (*publitsísticheskaia*) e “impressionista” (*impressionístckaia*), consistia na ausência de “critério teórico e de responsabilidade na formulação das perguntas”, de modo que ela não era regida por uma “metodologia consciente” e ignorava o que era inerente e específico à literatura, em outras palavras, a literatura enquanto tal (*literatura kak takovaia*).

No primeiro capítulo de *Minha época*, intitulado “Literatura. Pelas pontes e avenidas. Da autobiografia”, em que Eikhenbaum apresenta reminiscências memorialísticas de sua infância, formação e mudança para a cidade de Petersburgo, o autor opta por uma descrição minuciosa até o ano de seu ingresso na Faculdade de Filologia. Os acontecimentos subsequentes, como os processos revolucionários de 1917 e seu ingresso na OPOIAZ (em 1918), são apresentados quase taquigraficamente como anotações de um rascunho.

Guerra<sup>12</sup> (um mês antes – a morte da mãe).  
 Revolução<sup>13</sup> (naquele mesmo mês – a morte do pai).  
 Revolução de Outubro.  
 Fome, frio, a morte de um filho<sup>14</sup>,  
 A vida junto a um fogareiro de campanha.  
 [...]

A morte de Blok, o assassinato de Gumilióv.  
 Viktor Chklóvski, parando-me em meio à rua; Iúri Tyniánov, ainda se lembrava do Seminário sobre Púchkin.  
 OPOIAZ.  
 Todos esses foram acidentes e surpresas da história.  
 Foram os movimentos musculares da história. Era a sua força elementar.  
 (EIKHENBAUM, 2020, p. 71, tradução nossa)

Esses foram anos turbulentos para todos os russos, e, fazendo parte daquela sociedade, não havia outra alternativa para Eikhenbaum. Diferentemente de alguns de seus companheiros opoiazianos, Boris Mikháilovitch não participou dos movimentos armados responsáveis pela queda da autocracia no início de 1917. Essa posição de “não-engajamento” seria, mais tarde, utilizada para argumentar a falta de simpatia do crítico

<sup>12</sup> Refere-se ao início da Primeira Guerra Mundial, em 1914.

<sup>13</sup> Refere-se aos processos revolucionários de fevereiro de 1917.

<sup>14</sup> Seu segundo filho, Viktor, morre aos 5 anos em 1919, em decorrência de uma disenteria.

pelo novo regime instituído. Isso, somado às suas opiniões após a Revolução de Outubro, que saíram, publicadas em janeiro de 1918, pela revista anarco-sindicalista *Gólos trudá*, em que Eikhenbaum metaforiza o processo revolucionário como uma peça teatral que perdeu o seu traço de tragédia histórica para cair no melodrama com assassinatos de inocentes “na calada da noite”, acabaria por lhe render a alcunha de pária da Revolução.

Eikhenbaum, entretanto, mantém-se firme em sua visão de que a Revolução era um “mal necessário”. Em *5 = 100*, artigo de 1922, ele afirma: “A Revolução não impediu o seu trabalho [– da OPOIAZ –, pelo contrário, o impulsionou. Revolução e filologia. Uma das contradições mais estranhas, porém, orgânicas, entre a vida e a cultura. A Rússia sairá da Revolução, não há dúvidas, com uma nova ciência literária” (EIKHENBAUM, 2016, p. 609, tradução nossa).

Segundo Orlova (2012), para ele, “tudo o que aconteceu em 1917 foi uma tragédia, porém inevitável, preparada por todo o curso anterior da história”. Ele enxergava no processo revolucionário a chance de uma “revolução do pensamento” e afirma: “A Revolução é criatividade. Sem o pensamento, o mais amplo e livre, ela não é nada” (EIKHENBAUM, 2001, p. 507, tradução nossa). Porém, argumentava que presa à “luta selvagem pelo poder”, a Revolução estava sendo corrompida.

Mas não era apenas no campo dos acontecimentos históricos que Eikhenbaum se apresentava relutante quanto às novidades. Ainda em 1914, quando começou a frequentar os círculos literários da época, Boris Mikháilovitch não sentia qualquer empatia pelo modo que seus futuros colegas formalistas apresentavam suas propostas, ainda mais, em virtude de seu forte vínculo com a estética futurista, cujos representantes o crítico considerava “verdadeiros ateus, experimentadores a sangue frio” (EIKHENBAUM *apud* LVOV, 2016, tradução nossa). Para Tchudakova e Toddes (1987), o jovem Eikhenbaum ainda preservava uma ligação muito forte com sua educação clássica e, sobretudo, com a estética romântica alemã, o que explicaria porque, a princípio, houve uma maior identificação com as discussões teóricas de Biéli e seu simbolismo do que com as propostas mais renovadoras e menos tradicionais do grupo formalista.

Para Kempinska (2018), esse tradicionalismo teria feito de Eikhenbaum um estudioso “muito mais cuidadoso e maduro” do que “seus amigos [...] da OPOIAZ”, mais “precipitados” e “intempestivos”. Segundo a autora, “Eikhenbaum trazia para as discussões do grupo formalista uma erudição ao mesmo tempo vasta, cosmopolita, consistente e aprofundada” (KEMPINSKA, 2018, p. 368). De fato,

mais de uma vez, o crítico ocupou o papel de mediador e foi responsável por esclarecer quais eram os “preceitos” que regiam as condutas formalistas. Nesse sentido, Eikhenbaum, mais de uma vez, foi o autor de textos que podem ser compreendidos como manifestos da visão opoiaziana da literatura, como é o caso de *A teoria do “método formal”*, de 1925, ou *Sobre a questão acerca dos “formalistas” (Revisão e resposta)*, de 1924, ainda inédito em português.

Como dissemos, a sua aproximação da OPOIAZ se deu apenas em 1918. Eikhenbaum passou a perceber um objetivo comum entre sua abordagem crítica e a dos coletivos formalistas-futuristas: o enfoque sobre a forma literária e o propósito de compreender como era feita a literatura, isto é, quais eram suas particularidades enquanto manifestação artística específica diferente das demais expressões de arte. Para Lvov (2016), Eikhenbaum pôs de lado as suas diferenças ao notar que “foram os futuristas e os críticos a eles associados que conseguiram avançar mais do que os demais nessa direção”. Alguns anos mais tarde, em outubro de 1921, Boris Mikháilovitch escreve em uma carta a Viktor Jirmúnski:

Por algum tempo, me opus às teses da OPOIAZ, mas depois senti sua força orgânica. Meu artigo sobre *O capote* de Gógol[, de 1918,] foi o ponto de virada. E só a partir de então, considero que dei início aos trabalhos seguindo o método “formal”. (EIKHENBAUM *apud* SUKHIKH, 2009, p. 7, tradução nossa)

É interessante que Eikhenbaum considere como ponto de virada da sua abordagem o artigo “Como foi feito *O capote* de Gógol”, já que o texto marcou não apenas o início de uma nova etapa de sua crítica, mas também se tornou um exemplo de análise formalista. Em seu ensaio, Eikhenbaum traz à tona uma novidade em relação à composição gogoliana: a elaboração fônica que constitui aquilo que o crítico chama de gestos sonoros (*zvukovye jesty*), ou seja, a interação de fonemas que geram um valor semântico inusitado e significativo, isto é, a semântica fônica (*zvukováia semántika*). A análise gogoliana de Eikhenbaum expõe na prática o cerne da preocupação formalista da primeira fase: a detecção de novos fenômenos da linguagem artística, ou “procedimentos” (*priomy*), no jargão formalista.

Como inaugurador de uma nova etapa crítica, é natural que o texto, vez ou outra, apresente um certo tom prescritivo, já que se trata de uma abordagem em formação que, ao mesmo tempo que analisa, procura também estabelecer alguns princípios. Por meio

dessa discussão, podemos observar um aspecto que se tornou característico dos *opoiazianos* ao final da década de 1910, isto é, no auge da discussão formalista: o isolamento do texto artístico de qualquer fonte extraliterária que pudesse influenciar a leitura crítica.

[...] nem uma única frase da obra literária *pode* ser em si uma “expressão” direta dos sentimentos pessoais do autor, mas é sempre construção e jogo –, *não podemos nem devemos* ver [...] algo mais do que um procedimento artístico. O processo habitual, que consiste em identificar um juízo particular, tomado da obra, com um sentimento supostamente do autor, conduz a ciência a um impasse. O artista, homem sensível que padece deste ou daquele humor, não pode ser recriado a partir de sua criação. A obra de arte é um objeto acabado, ao qual se deu uma forma, que foi inventado, que é não só artístico, mas artificial, no melhor sentido da palavra; é por isso que ela *não é nem pode ser* uma projeção da experiência psicológica. (EICHENBAUM, 2013b, p. 263)

É característico, portanto, que até o início dos anos de 1920, seus textos tendam a “desvincular a poesia do poeta”, posto que, para Eikhenbaum (*apud* ERLICH, 1974, p.288), “a arte [...], é um processo ‘contínuo’, que contém a si mesma (*self-contained*) sem nenhuma relação causal com a ‘vida’, o ‘temperamento’ ou a ‘psicologia’” do autor. O que percebemos nessa fase é um salto para uma espécie de “ultra formalismo” que concentra sua visão “contra o mimético, focando [...] naquilo que o próprio material cria em si mesmo, em vez de uma imitação do mundo exterior” (ANY, 1990a, p.415, tradução nossa).

É em meio a esse cenário de “uma conversão acentuada para a nova fé formal” (SUKHIKH, 2009, p. 7, tradução nossa) que a obra de Lev Tolstói passa para o centro das análises de Eikhenbaum. Em 1919, com a reedição do volume *Infância. Adolescência. Juventude*, de Tolstói, pela recém fundada Editora Estatal (GOSSIZDAT), Eikhenbaum foi convidado a escrever um prefácio para integrar a nova edição. Nesse extenso ensaio, intitulado apenas *Lev Tolstói*<sup>15</sup>, o formalista russo divide seu conteúdo em sete partes e uma pequena introdução. Ao longo de quase 70 páginas, Eikhenbaum passa pelos diferentes períodos da poética tolstoiana, desde a sua formação até os últimos anos de sua escrita. Esse seria o primeiro ensaio de um projeto que ocupou os quarenta anos de sua atividade científica. Eikhenbaum “estudou o legado de Tolstói tanto como crítico textual (*tekstolog*) – preparando e comentando textos para a edição do Jubileu das Obras

---

<sup>15</sup> A tradução do prefácio encontra-se nos anexos a esse trabalho.

Completas – quanto como crítico literário (*literaturovéd*), ao publicar *O jovem Tolstói*, três livros (‘Os anos 50’, ‘Os anos 60’ e ‘Os anos 70’) além de diversos artigos” (EIKHENBAUM; BEK, 1978, tradução nossa). A obra de Tolstói passa a ocupar um lugar central no pensamento crítico de Boris Mikhailovitch, de modo que em 2009, Igor Sukhikh, estudioso de literatura e professor na Universidade Estatal de São Petersburgo (SPbU), levou a cabo a compilação de parte dos materiais eikhenbaumianos sobre a obra de Tolstói. Desse trabalho resultou o volume *Lev Tolstói: pesquisas. Artigos.*, que reúne os quatro livros – *O jovem Tolstói* (1922), *Lev Tolstói: os anos cinquenta* (1928), *Lev Tolstói: os anos sessenta* (1931) e *Lev Tolstói: os anos setenta* (1940) – e mais dez estudos. Apesar do grande volume recolhido, ultrapassando 900 páginas de material crítico, ele não representa sequer 50% dos títulos de Eikhenbaum dedicados ao estudo da obra de Lev Tolstói.

Em 1960, foi levantado por V. V. Záitsev e N. A. Kolobov um grande volume de referências para aquilo que os autores chamaram de “Materiais para uma bibliografia das publicações de B. M. Eikhenbaum” (*Materiály dliá bibliografii petchátnykh rabot B. M. Eikhenbauma*). Publicado em uma antologia de artigos chamada apenas de *Literatura russa*, o catálogo reúne mais de duzentas referências a textos críticos, além de um longo material pelo qual Eikhenbaum foi responsável como editor. Diferentemente do livro organizado por Sukhikh, a listagem de Záitsev e Kolobov não reúne os textos em si, mas apenas os lista segundo o ano de publicação, disponibilizando as informações necessárias para serem encontrados. Deste longo catálogo, separamos e traduzimos as referências aos textos críticos dedicados aos estudos tolstoianos; essa listagem está disponível nos anexos a esse trabalho. Ainda que sejam cinquenta e uma as referências levantadas pela dupla, sabemos que catálogo apresentado por Záitsev e Kolobov está incompleto<sup>16</sup>, ainda assim, ele nos revela a dimensão do interesse do formalista russo por essa extensa matéria que foi a obra de Lev Tolstói.

Diante desse manancial de textos críticos muitas seriam as possibilidades para um recorte de pesquisa. Escolhemos especificamente a sua monografia *O jovem Tolstói* por se tratar do material de maior fôlego dentro da fase formalista de Eikhenbaum. Nesse sentido, o estudo sobre a obra juvenil de Tolstói nos propicia uma via dupla: por um lado, revelar o pensamento crítico de Eikhenbaum frente a obra desse autor, que foi um dos

---

<sup>16</sup> Títulos importantes, inclusive o terceiro volume da trilogia tolstoiana (*Lev Tolstói: os anos setenta*), não aparecem na lista.

mais relevantes em sua carreira; por outro, a inserção e também o afastamento da abordagem formalista em seu processo de análise.

Há apenas quatro anos desde o marco de sua “conversão” formalista, isto é, a análise de *O capote* gogoliano, *O jovem Tolstói* já começa a se afastar do modelo “ultra formalista”, característico do final da década de 1910. Em seu brevíssimo prefácio ao livro, Eikhenbaum prefere chamar sua abordagem não mais de “formal”, mas “morfológica”.

O tema principal [...] é a poética de Tolstói. No centro estão as questões a respeito das tradições literárias de Tolstói e o seu sistema de procedimentos estilístico e composicionais. A esse método que costumamos chamar “formal”, prefiro denominar *morfológico*, em contraste com outras abordagens (psicológica, sociológica etc.) em que o objeto de estudo consiste não na própria obra de arte, mas nos “reflexos” que ela produz. (EIKHENBAUM, 2019, p. 28, tradução nossa)

O método morfológico, a exemplo do da ciência biológica que o criou<sup>17</sup>, procurava a identificação das partes constituintes do organismo para só então compreender o papel de cada uma delas na articulação do todo. Nesse sentido, o trabalho da primeira fase formalista de detecção de procedimentos e apresentação deles em uma dada obra literária se concentrava sobretudo na primeira etapa, sem o estabelecimento das relações entre os diferentes procedimentos. Para a análise de uma poética, no entanto, a segunda etapa se mostrava uma demanda. Daí a necessidade de migrar para uma abordagem que se preocupava não apenas com o específico (micro), mas com o todo (macro). Partindo, portanto, da obra total do artista, poderiam ser encontradas as suas especificidades autorais, ou seja, aqueles elementos predominantes da sua poética, em suma, o seu estilo.

A mudança do termo de “formal” para “morfológico” marca, portanto, um afastamento daquele pensamento formalista inicial, ainda que a compreensão dessa morfologia, para Eikhenbaum, “significasse algo semelhante à anatomia formal” (STEINER, 2001, p. 64, tradução nossa). Trata-se, portanto, de um momento de transição e não de rompimento. Se por um lado, Eikhenbaum afirma a importância de a obra literária ser o epicentro da análise – o que o coloca em compasso com a abordagem do método formal –, por outro lado, já de saída, em seu primeiro capítulo, escolhe trabalhar

---

<sup>17</sup> Lembremos que o projeto formalista era a busca por autonomia da ciência da literatura e, portanto, buscar referências em modelos das ciências incontestáveis, isto é, das ciências naturais foi um movimento a fim de garantir um argumento de autoridade em sua abordagem.



com os diários e a correspondência de Tolstói, gêneros menos usuais na abordagem de seus colegas formalistas. Para Eikhenbaum, que já em 1916 fora o autor do ensaio *Cartas de F. I. Tiútchev para a sua esposa (Pisma F. I. Tiútcheva k jené)*<sup>18</sup>, os materiais extraliterários são compreendidos como uma fonte da discussão literária. Tanto em virtude do fato de o autor fazer pequenos esboços de fórmulas artísticas e apontar suas intenções em nível de elaboração poética, como também pelo fato de existir, segundo Eikhenbaum, algo de auto ficcionalização na compreensão da própria vida.

Além disso, surge também o estudo da gênese<sup>19</sup>, que se torna uma demanda da abordagem morfológica na medida que um dado estilo se revela a partir do contraste com os modelos literários com os quais ele dialoga. Essa crítica da gênese aparece, inclusive, como a origem de mais uma variante que terá seu auge no pensamento formalista em meados da década de 1920, a noção de sistema literário.

Para Sukhikh (2009, p. 8), portanto, *O jovem Tolstói* é construído sobre dois pilares: a análise estrutural (morfológica) e a análise da gênese (uma espécie de germen da noção de “sistema literário”). Na análise estrutural, Eikhenbaum se preocupa com o estudo da poética tolstoiana, isto é, “o sistema por trás de seus procedimentos estilísticos e composicionais” (EIKHENBAUM, 2019, p. 28, tradução nossa) enquanto que, na análise da gênese, o crítico busca traçar a tradição artístico-literária em que se insere o autor. Neste trabalho nos deteremos exclusivamente em sua análise estrutural, dado que a grande cadeia de literatos resgatados por Eikhenbaum exigiria não apenas nossa atenção à obra juvenil de Tolstói, mas também às obras citadas, a paratopia de seus autores e a inserção deles em seus respectivos meios de produção, o que não poderia caber em nossa pesquisa.

Em *O jovem Tolstói*, portanto, a divergência com o modelo ultra formalista da década de 1910 também aparece com o surgimento de uma questão-chave que Lídia Guinzburg (*apud* TABORISSKAIA, 2014, p. 34, tradução nossa) resume como sendo “o problema do comportamento histórico do escritor e do indivíduo”. Na monografia de 1922, essa questão aparece ainda timidamente, já que a utilização de dados “externos” aos limites da obra era uma prática contrária às premissas daquele primeiro formalismo.

---

<sup>18</sup> Cartas de F. I. Tiútchev para a sua esposa (*Pisma F. I. Tiútcheva k jené*). *Rússkaia mysl*, 1916, vol. 3, pp. 16-22.

<sup>19</sup> Não se deve confundir com a noção de “crítica genética”, que tem sua origem apenas na década de 1970 na França. Esse “estudo da gênese” está associado à ideia de “série literária” por meio da qual um determinado autor orienta a sua obra. Poderíamos dizer que se trata de uma espécie de “cânone pessoal” que o autor utilizará para aprimorar a sua poética.

Mas ao explorar “a criatividade e o comportamento de Tolstói na unidade dessas metodologias”, Eikhenbaum afasta-se dos princípios opoiazianos e passa a se interessar “pela biografia do autor, enquanto ‘vida do indivíduo na história’” (GUINZBURG, 2002, p. 443, tradução nossa). Esse momento marca, portanto, a passagem do estudo da imanência do texto para a noção de “ambiência literária” (*literatúrnyi byt*), que consiste na relação entre “as formas possíveis do trabalho literário” e o “meio profissional do autor”, ou seja, o jogo estabelecido entre a realidade em que o escritor se insere (demandas do seu tempo) e suas idiossincrasias (que podem ou não responder a essas demandas). “Com o passar dos anos, nas obras posteriores de Eikhenbaum, a compreensão dessas relações se expande e [...] o mundo do escritor aparece em toda sua cobertura sócio-histórica” (GUINZBURG, 2002, p. 442, tradução nossa).

*O jovem Tolstói* marca, portanto, uma etapa de transição do pensamento formalista. O estudo não se centra mais exclusivamente na análise de um único texto ou um único procedimento, mas passa a pôr em diálogo uma série de obras – de um mesmo autor – que revelam, por meio de seu contraste, um conjunto de procedimentos responsáveis pela formação da poética do escritor. Além disso, a utilização de materiais extraliterários bem como a preocupação com certos traços biográficos do autor, que influenciam diretamente na sua escrita, revelam a migração para um método de análise que considera a literatura em relação a outras “séries vizinhas” (culturais e sociais), não mais marcada pelo isolamento da obra literária. Essa abertura para o diálogo com outras séries, no entanto, permanece restrita a um eixo bastante específico (o autor e sua paratopia) sem ainda dar margem para as discussões futuras da concepção de “evolução literária”, que abarca distintas séries literárias, mais abrangentes e não mais, necessariamente, centradas na figura de um único autor.

É importante dizer, no entanto, que todas essas mudanças no pensamento crítico de Eikhenbaum se deram em meio a ataques virulentos à corrente formalista. Como já dissemos, a condição de *poputchiki* dos opoiazianos exigia deles adaptações e tomadas claras de posicionamento frente à nova sociedade soviética que se formava. Por um lado, portanto, percebe-se a tendência de Eikhenbaum para esse biografismo paratópico do escritor ainda na época de uma maior liberdade crítica e, por outro, nota-se uma corrida contra o tempo para adaptar-se às demandas de seu tempo. Em 1925, em uma carta a Chklóvski, Eikhenbaum diz: “Está claro que eu preciso mudar algo em minha vida e em meu trabalho. Preciso fazer algum tipo de mudança, de modo categórico, um movimento

decisivo. [...] Aquilo que vivi nos anos de 1917 a 1922 chegou ao fim” (EIKHENBAUM *apud* ANY, 1994, p. 92, tradução nossa). Sua saída foi uma guinada para esse biografismo rumo ao estudo de um certo *habitus* do escritor, a fim de evitar o materialismo histórico e a corrente marxista. Para sobreviver nessa nova sociedade, sua única saída, portanto, foi abandonar o estudo da “literatura enquanto tal” para se dedicar à ambiência literária (*literatúrnyi byt*) e ao biografismo.

## A “dialética da alma”: uma questão entre o “anímico” e o “espiritual”

Em seu ensaio “Reflexões sobre a arte: arte e emoção” (1924), Boris Eikhenbaum inicia a discussão pela questão do aprendizado por meio da experiência (*pereživánie*<sup>20</sup>) no meio teatral.<sup>21</sup> Trata-se de um assunto que, naquele momento, fazia parte da “ordem do dia”. À época, o Teatro de Arte de Moscou (TAM) já desfrutava de grande prestígio em seu meio artístico e a metodologia stanislavskiana<sup>22</sup> de atuação ganhava cada vez mais adeptos e admiradores. Um dos pilares desse método consistia, justamente, na questão da “experiência;” isto é, a fim de melhor representar o seu papel, o processo de preparação do ator deveria incluir uma etapa de experimentação daquilo que ele, como profissional da arte, buscava retratar<sup>23</sup>. Assim, ao passarmos por determinada “experiência em nossa própria vida, [...] nos encontramos naturalmente nesse estado, que procuramos outra vez criar quando estamos em cena” (STANISLAVSKI, 2016, p. 326). Ainda segundo o teatrólogo (2016, p. 317), sem essa vivência não é possível haver arte no trabalho do ator.

Partindo dessa discussão, Eikhenbaum desloca essa perspectiva do eixo da “experiência do ator” (produtor da arte), para a “experiência do espectador” (receptor da arte). Para o crítico, é mais interessante compreender o que há por trás da experiência do espectador, já que esse, diferentemente do ator, não possui método algum. Ele apenas apresenta uma disposição em deixar-se influenciar. Ao considerar essa mudança de foco, em direção ao que seria uma teoria da recepção, a questão é deslocada para teoria da arte como um todo, e não mais restrita ao segmento teatral.

Para Eikhenbaum, o que está por trás da “experiência” do espectador (receptor da arte) é o estímulo da emoção. O que resta, portanto, ao espectador é sucumbir ao efeito (emoção) que a arte produz. Por isso, segundo o crítico, é preciso que haja regras na produção desse efeito. A fim de compreender como a emoção é provocada, Eikhenbaum

<sup>20</sup> O termo russo “pereživanie” (*переживание*) é polissêmico. Entre seus diversos significados encontramos: “vivência”, “experimentação”, “experiência”, “sensação”, “sentimento”, “ensimesmamento”, entre outros.

<sup>21</sup> Segundo Zaltron (2021, p. 33), o conceito de “pereživanie” na visão stanislavkiana consiste “em uma noção fundamental [...] sobre a arte do ator” que pode ser definida como um “estado de alma que se expressa na presença de sensações e impressões intensas experimentadas por alguém”.

<sup>22</sup> Konstantin Stanislávski (1863-1938) foi um teatrólogo russo de grande prestígio. Suas obras transcenderam os limites da nação russa, tornando-o um dos grandes teóricos dos estudos do teatro moderno. Junto com Niemirovitch-Dântchenko (1858-1943) fundou, em 1897, o Teatro de Arte de Moscou (TAM).

<sup>23</sup> É famosa a historietta de que durante os preparos para a encenação da peça “Ralé”, de Maksim Górkí, Stanislávski teria levado o grupo de atores para viver alguns dias com uma população marginalizada a fim de que eles aprendessem, de fato, como era estar em tal situação. Seja verdadeira ou não, essa anedota condensa bem o espírito por trás da ideia de “arte da experiência” (*iskússtvo pereživánia*).

propõe a seguinte dicotomia: “emoção anímica” (*duchévnaia emótsia*) e “emoção espiritual” (*dukhónaia emótsia*). Em primeiro lugar, a emoção anímica (“predeterminada” ou “individual”, outras terminologias sugeridas pelo próprio Eikhenbaum) consiste no sentimento como tal, segundo sua manifestação na vida pessoal do indivíduo (alegria, tristeza, saudade, luto etc.). A partir desse “modelo” de sentimento, cria-se a emoção espiritual (“artística” ou “formal”, também terminologias do crítico); uma espécie de emulação da emoção anímica, que é provocada pelo material artístico no momento em que o indivíduo o frui.

Embora “as emoções que pertencem à categoria *anímica* po[ssam] ser transformadas em *espirituais*” (ANY, 2022, p. 179, grifos nossos), há emoções espirituais que não partem do espelhamento da emoção anímica. Para Eikhenbaum, o exemplo máximo de uma emoção artística é o riso. O cômico possui uma duração determinada (bastante fugaz) e está condicionado a alguma situação específica.

Trata-se[, portanto,][...] do fato de que o riso é, de modo geral, uma emoção predominantemente intelectual. Essa emoção não está ligada ao conteúdo da vida *anímica* e, por isso, não é íntima, mas sim, consciente. O riso solitário é estranho mesmo para a mais risonha das pessoas; em contraposição, é mais natural que choremos sozinhos ou junto das pessoas mais próximas. [...] É possível afirmar que a emoção do riso, em seu aspecto formal, não está relacionada à vida *anímica* e aos seus matizes individuais, mas sim, indica apenas a reação a uma impressão exterior, específica da percepção estética. (EIKHENBAUM, 2021c, p. 173)

Outra característica importante da emoção espiritual é sua capacidade de “nos afetar independentemente de nosso estado emocional interior, podendo ser compartilhada por todos os leitores ou espectadores a despeito das diferentes experiências de vida e tendências emocionais individuais” (ANY, 1990, p. 412, tradução nossa).

A obra de arte é a transmissora da emoção artística e é por meio da percepção do espectador (receptor da arte) que ela provocará algum efeito. O objetivo, segundo Eikhenbaum, é que esse sentimento seja percebido pela razão do espectador, não devendo apelar, em hipótese alguma, para o domínio das paixões do indivíduo<sup>2425</sup>. É curioso, no

<sup>24</sup> “A melhor confirmação para o ator cômico ou para a peça cômica é o riso amigável do público [...]. Por outro lado, se, durante a apresentação de uma tragédia, o público rompesse em lágrimas, isso não tornaria evidente o grande talento do ator, mas sim, e acima de qualquer outra coisa, seria um rompante coletivo de nervos.” (EIKHENBAUM, 2021c, p. 173)

<sup>25</sup> Em 1913, em seu ensaio “O sangue sempre clama” (*Krov vsegdá vopíét*), Eikhenbaum analisou um desses casos em que o material artístico apelou para a “emoção anímica” do espectador, e não para a “emoção espiritual”. Trata-se do famoso caso do quadro “Ivan, o terrível e seu filho Ivan” (1885), de Iliá Répin (1844-1930). Em 1913, ocorrera o episódio em que Abram Balachov, um visitante da galeria em que o quadro estava exposto, atacou a pintura com três facadas. Segundo Eikhenbaum, a falha estaria na própria execução da obra de arte, já que o espectador, ao admirá-la, não a compreendia apenas como uma representação, mas sim, como uma evocação do ato em si, na vida como tal, não podendo se manter racional diante dela. Evidentemente, Eikhenbaum não poderia saber à época, mas essa não seria a única vez que a tela seria “atacada”. Em 2018, o episódio se repetiu e a pintura foi novamente acometida a facadas.

entanto, que o crítico elabore o seu sistema dessa maneira, indo contra o “suscitamento das paixões”, o que para Aristóteles (2017, p. 157) é um dos elementos constituintes do discurso. De acordo com o filósofo grego, não apenas o despertar das paixões é essencial, mas aquele que se entrega a elas produz um argumento mais persuasivo (ARISTÓTELES, 2017, p. 143). Não só o pupilo, mas também seu mestre, Platão, acreditava no apelo das emoções como uma ferramenta de sucesso na transmissão de um enredo, ainda que as fontes desse apelo fossem distintas<sup>26</sup>.

Esse afastamento do pensamento clássico grego em relação ao “despertar de emoções” no receptor da arte é interessante posto que nos estudos atuais do formalismo russo alguns estudiosos aproximam esses dois movimentos da teoria literária<sup>27</sup>; Peter Steiner (2001, p. 35), inclusive, sugere o termo “neoaristotélico” a fim de abandonar o pejorativo “formalista”. Evidentemente, os estudiosos que defendem essa aproximação se referem a uma semelhança de método entre esses dois pensamentos, isto é, o compartilhamento de um mesmo olhar sobre a arte em suas etapas de produção e não apenas como um produto. Essa perspectiva, inclusive, parece-nos bastante interessante, ainda que, atualmente, careça de um número mais significativo de comentários. Infelizmente, o assunto desvia-se demasiado de nosso enfoque e, dado o seu rico e complexo material de estudo, exigiria uma dedicação maior do que está ao nosso alcance nesse momento.

Partindo, portanto, da dicotomia proposta por Eikhenbaum, é pertinente que apresentemos uma nova terminologia que, junto com as demais, formará o sustentáculo teórico de nosso capítulo. Referimo-nos à “dialética da alma”; termo que segundo o “Dicionário de termos teórico-literários”, de Svetlana Belokurova, possui o seguinte significado:

[Trata-se de] um conceito, na obra de arte, que consiste na reprodução detalhada do processo de origem e formação de pensamentos, sentimentos, humores e sensações de uma pessoa, suas interações, passagens de um determinado estado para outro, que põem à mostra o próprio processo mental, as leis e formas que o constituem. (BELOKUROVA, 2012, tradução nossa)

---

Desde então, ela está em processo de restauro. Mas o quadro não foi alvo apenas desses ataques violentos; outros espectadores reagiram a ele lançando mão de um requerimento oficial ao governo russo para que o quadro fosse retirado permanentemente de exposição, já que, segundo o documento, a imagem fere a identidade russa e sua história nacional.

<sup>26</sup> Enquanto Aristóteles se baseava no bom uso da retórica – arte constitutiva da elaboração da palavra e da enunciação –, isto é, da “técnica”, Platão defende que a “condução da alma” (psicagogia) está atrelada à função extática, que é concedida ao rapsodo por parte de um deus que o inspira (PLATÃO, 2011, p.45, 536c).

<sup>27</sup> Destaco as seguintes leituras sobre o tema que me foram de grande valia: 1) o artigo “Rhétorique et Poétique Chez les Formalistes Russes”, de Peter France; 2) o artigo “Le formalisme russe et ses sources: Quelques considérations de méthode”, de Catherine Depretto; 3) o artigo “Energeia, an underestimated facet of Šklovskij’s concept of sujet”, de Wolf Schmid; 4) o livro *El formalismo ruso: metapoética*, de Peter Steiner; o capítulo “Russian formalism” no livro *Narratology*, de Genevieve Liveley.

Nesse caso, a terminologia não foi proposta pelo crítico formalista, mas sim, utilizada durante seus estudos da obra tolstoiana. A autoria data de cerca de meio século antes e seu autor foi o crítico literário oitocentista Nikolai Tchernichévski (1828-1889)<sup>28</sup>. Ao analisar a obra juvenil de Lev Tolstói, em seu ensaio “Infância e Adolescência. Contos militares”, de 1856, Tchernichévski lança mão do termo da seguinte maneira:

A análise psicológica pode adotar distintas facetas: o primeiro poeta se ocupa acima de tudo com a delimitação dos caracteres das personagens; outro, se ocupa da influência das relações sociais e conflitos cotidianos das personagens; o terceiro, se ocupa dos sentimentos e ações; o quarto faz a análise das paixões; já o conde Tolstói, se preocupa, acima de tudo, com o processo psíquico em si mesmo, em sua forma, em seus princípios, *a dialética da alma* a fim de expressar o termo definitivo [...]. A peculiaridade do talento do conde Tolstói consiste em que *ele não se limita a retratar os resultados do processo psicológico, mas se interessa pelo processo em si*; assim, os fenômenos extremamente sutis da vida interior, alternam-se com extrema rapidez e com variedades inesgotáveis, magistralmente representados pelo conde Tolstói. (TCHERNICHÉVSKI, 1974, tradução e grifos nossos)

Na obra de arte literária, portanto, os possíveis meios artísticos (artifício) para a representação desse fluxo de consciência são o *monólogo interior* e o *solilóquio*. De modo geral, os dois procedimentos consistem no retrato do pensamento de alguma personagem, que pressupõe não haver testemunhas. A diferença consiste em que no monólogo interior o retrato é restrito ao que se passa na mente da personagem, enquanto no solilóquio ela verbaliza seu pensamento em voz alta.

Segundo Eikhenbaum (2019, p.117), portanto, o meio artístico (técnico) para que a “dialética da alma” seja posta à mostra nas narrativas de Tolstói é, fundamentalmente, a utilização do “monólogo interior” (*vnútrennii monolog*), que, como dissemos, trata-se de um recurso que consiste na transposição daquilo que se passa “na mente da personagem [...], como se o ‘eu’ se dirigisse a si próprio” (MOISÉS, 2011, p. 257), ou seja, livre da avaliação de um interlocutor externo.

O monólogo interior pode ocorrer de maneira direta, isto é, quando o narrador é também o protagonista da narrativa; dessa forma, é perfeitamente factível que haja a mistura entre discurso interior da personagem e o discurso do narrador. Justamente por isso, é comum que no “monólogo interior direto” as normas gramaticais sejam, por vezes, ignoradas, já que se trata de uma mesma fonte de emissão (produtor) do discurso. Já no “monólogo interior indireto”, isto é, quando o foco narrativo está na terceira pessoa, ao

---

<sup>28</sup> Como dissemos anteriormente, em algumas ocasiões, os críticos ligados ao método formal se valeram do diálogo próximo com os críticos oitocentistas ligados aos jornais literários. Aqui, trata-se de um desses casos, já que Tchernichévski foi um crítico ocidentalista de destaque nas páginas das “revistas grossas”.

se delinear o “processo psíquico” de uma das personagens, costuma haver maior submissão à gramática, já que é preciso delimitar claramente quando fala o narrador e quando fala (ou pensa) a personagem.

No caso específico de Tolstói, segundo Vinogradov (1939, p. 179, tradução nossa), “a inclusão da fala interna das personagens no sistema da linguagem do autor não destrói as divisões características entre a esfera da narração e as esferas da fala individual das personagens.” O mundo interno da personagem é externalizado por meio da articulação entre aquilo que é narrado (plano do narrador) e aquilo que é experimentado (plano da personagem). Evidentemente, o foco narrativo terá um papel de destaque na elaboração da narrativa. Em nosso próximo capítulo abordaremos em detalhes como a questão do ponto de vista é elaborada em Tolstói.

Ainda que haja inúmeros exemplos em que Tolstói se vale da forma “direta” do monólogo interior, sobretudo em sua produção juvenil, sua poética se consagrará, em especial, pelo uso do “monólogo interior indireto”. Contudo, embora Moisés (2011, p. 258) afirme que a forma “indireta” do monólogo interior se caracterize pelo uso da terceira pessoa, inclusive, durante o retrato do fluxo de pensamento da personagem, não é o que encontramos em Tolstói. Não raro, sobretudo em seus grandes romances, a “dialética da alma” é expressa por meio da concessão integral da voz à personagem; isto é, o monólogo passa para a primeira pessoa, o que aproxima o leitor ainda mais da perspectiva da personagem e reforça a verossimilhança dessa “invasão” da vida *anímica*.

Um efeito de grande importância, portanto, gerado pela “dialética da alma” é a aproximação, ou melhor, identificação do leitor com a personagem. Quando o leitor se depara com a exposição do processo mental da personagem, ele reconhece esses mesmos influxos que movimentam sua própria vida. No cotidiano, não podemos saber em detalhes o que se passa na mente daqueles que estão ao nosso redor, mas, na ficção “os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais sem referência a seres autônomos; de seres totalmente projetados por orações” (ROSENFELD, 2009, p. 35). Por meio do retrato tolstoiano da vida *anímica*, podemos contemplar como esses processos funcionam e, ao identificá-los como semelhantes ao nosso próprio fluxo de pensamentos, nos sentimos mais próximos da personagem retratada.

A partir das duas conceituações que apresentamos até aqui podemos observar o seguinte percurso composicional: partindo da “emoção *anímica*”, que o autor experimenta



em sua própria vida, ele é capaz de recriá-la artisticamente, isto é, criar “uma imagem da emoção *anímica*” (ANY, 2022, p.179, grifos nossos), porém desprovida de seu efeito. No caso específico de Tolstói, essa recriação da “emoção individual” é representada, sobretudo, por meio do retrato dos pensamentos das personagens, que podem ou não, como apontamos, ser também narradores da trama.

Nos deteremos, portanto, em como se delineia a própria conceituação da “dialética da alma”. Para isso, é importante destacar um traço da poética de Tolstói – pontuada pelo próprio autor – e que constitui a bússola que norteia a compreensão eikhnenbaumiana sobre a obra desse grande artista: a noção de complementariedade. Em 1876, em uma carta a seu grande amigo e confidente, Nikolai Strákhov (1828-1896)<sup>29</sup>, Tolstói afirma:

Neste momento, [...] são necessárias pessoas que mostrem o caráter absurdo da busca por ideias autônomas na obra de arte e que guiem o leitor pelos labirintos de encadeamentos, isto é, o fator constituinte da essência da arte, que os leve em direção às leis que regem a elaboração desses encadeamentos. (EIKHENBAUM, 2009, p. 63, tradução nossa)

Esses encadeamentos (*ssteplénie*, em russo) transmitem justamente a ideia de que a obra de arte literária não é constituída meramente por um conjunto de recursos dispostos um após o outro, mas em uma distribuição em que os recursos se complementem articuladamente, isto é, em que um dependa da existência do outro; como conectores “macho” e “fêmea”, a fim de expressar por meio de uma metáfora. Nesse sentido, a poética tolstoiana é, precisamente, uma poética de oposições complementares. Os encadeamentos ocorrem, portanto, em diferentes níveis da composição: a) no primeiro nível está a *fábula*, isto é, “o conjunto de eventos ligados entre si que nos são comunicados ao longo da obra” (TOMACHEVSKI, 2013, p. 310, tradução nossa); b) no segundo nível, os encadeamentos se desenvolvem por meio das interações entre as personagens e, por fim, c) no terceiro nível, o nível do sistema, em que há a concatenação dos elementos estruturais da narrativa. A tarefa de Eikhnenbaum é, portanto, como exorta o próprio Tolstói (a busca pelas “leis que regem [...] [esses] encadeamentos”), detectar esses encadeamentos e seus efeitos em nível literário.

A “dialética da alma”, enquanto “conciliação dos contrários” (SANTOS, 1959, p.111), conseqüentemente, respeitará esse caráter de complementariedade da poética

---

<sup>29</sup> O artigo “Leo Tolstoy's correspondence with Nikolai Strakhov: The dialogue on faith”, de Irina Paperno, faz uma avaliação detalhada dessa relação entre os dois intelectuais oitocentistas russos.

tolstoiana. Para Tolstói, era fundamental que a representação da personagem se expressasse por meio de seu caráter dinâmico, tal como o seu modelo na vida: o ser humano. “Para Tolstói, a ‘dialética da vida’ não consiste na ‘harmonia’, mas no movimento vivo das contradições” (GROMOV, 1977, p.469, tradução nossa); e, na medida que a harmonia é justamente “o resultado do contraste”, é assim que ela aparece na poética de Tolstói, por meio de um mundo feito de elementos opostos.

Para Tolstói, portanto, a compreensão da vida *anímica* das personagens consiste em retratar o caráter fluído do ser humano. É preciso retratá-lo em toda a sua complexidade e não apenas como um retrato fixo de um determinado traço a ser explorado. Posteriormente, já em sua obra tardia, Tolstói colocará a seguinte reflexão:

Uma das superstições mais costumeiras e difundidas é a de que cada pessoa tem determinadas qualidades só suas, que existe uma pessoa boa, a má, a inteligente, a tola, a enérgica, a apática etc. As pessoas não são assim. Podemos dizer sobre uma pessoa que ela é boa com mais frequência do que má, inteligente com mais frequência do que tola, enérgica com mais frequência do que apática, e o contrário [...]. Mas sempre dividimos as pessoas dessa maneira. É isso que errado. As pessoas são como rios: a água é a mesma para todos e igual em toda parte, mas cada rio é ora estreito, ora rápido, ora largo, ora calmo, ora limpo, ora frio, ora turvo, ora morno. Assim são as pessoas. (TOLSTÓI, 2013b, pp. 191-192)

Mas trata-se de uma preocupação que aparece desde cedo. Em seu diário, no dia 04 de julho de 1851, ele anota:

Acredito que descrever uma pessoa é, na realidade, impossível; o que é possível é descrever o efeito que ela produz em alguém. Dizer que uma pessoa é original, boa, inteligente, tola, racional etc. são palavras que não concedem nenhuma noção sequer a respeito dessa pessoa, mas que, ainda que com a pretensão de delinear-las, acabam, muitas vezes, causando confusão<sup>30</sup>.

Que Tolstói se consolidou como um dos grandes representantes russos da esfericidade da personagem, isso está claro. O próprio Forster (1974, p. 61), no ensaio em que determina a diferença entre personagens planas (tipológicas) e redondas (esféricas), aponta o autor russo como um dos mestres na arte da esfericidade da personagem. Tolstói, portanto, insere-se nessa tradição do romance oitocentista russo que privilegia a personagem redonda, cujo traço fundamental, segundo Forster (1974, p. 61), é a capacidade de nos “surpreender de modo convincente”, isto é, uma personagem cujo caráter imprevisível não permite que antecipemos suas ações, demonstrando, assim, níveis maiores de complexidade da profundidade do caráter humano. No caso específico

---

<sup>30</sup> Tradução nossa. Disponível em: [https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol\\_21/1444.htm](https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_21/1444.htm).

da obra tolstoiana, vemos a esfericidade presente até mesmo no retrato de animais, o que não é típico da ficção (FORSTER, 1974, p. 58). É o caso de Kholstomér, um cavalo que narra sua própria história.

Por outro lado, a tradição russa gogoliana da tipificação é diametralmente oposta às tendências de Tolstói. Por mais que a personagem plana conte com a vantagem do fácil reconhecimento, por parte do leitor, de qual papel ela desempenhará na narrativa (já que se trata de um tipo estável e fixo), sua natureza “consiste em não conceber as complexidades da mente humana” (LAWRENCE *apud* FORSTER, 1974, p. 56), o que faz desse procedimento, em essência, uma proposta conflitante com o programa poético do retrato fluido da personagem em Tolstói. Além disso, segundo Forster (1974, p. 58), a personagem plana é particularmente adequada ao retrato da vida cômica, mas, nas narrativas tolstoiana a trama é, sobretudo, trágica; traço que faz a esfericidade mais adequada para o retrato de seus heróis.

Com isso em mente, consideramos interessante um breve aparte. Como se sabe, o recorte eikhenbaumiano aqui estudado aborda a fase juvenil da produção de Tolstói, isto é, o momento de formação de sua poética. Um claro indício, portanto, de este ser, de fato, um período de experimentações aparece no conto “A derrubada da floresta”, de 1855. Ainda que a navalha tolstoiana seja “apontada contra o cânone [que busca a] tipificação”, como aponta Eikhenbaum (2019, p. 114, tradução nossa), encontramos nessa narrativa, nos capítulos dois e três, ao serem introduzidas as personagens, uma opção curiosa feita pelo narrador: justamente, o caminho da “tipologia” e, especificamente, de referência gogoliana. Ao que parece, nem mesmo Tolstói e suas personagens esféricas puderam escapar de “sair”, em alguma medida, “do Capote de Gógol”<sup>31</sup>.

O segundo capítulo se abre como uma espécie de catálogo, segundo os moldes utilizados nos diários de comportamento<sup>32</sup> de Tolstói. O narrador-observador (primeira

<sup>31</sup> “Todos nós saímos do Capote de Gógol” (*Vsê my výchli iz gogolévskoi “Chinéli”*), famosa frase atribuída a Dostoiévski que enfatiza o papel decisivo da obra do escritor ucraniano no desenvolvimento da literatura russa do XIX.

<sup>32</sup> Como já dissemos, Tolstói foi um grande entusiasta do gênero diário. De seus 90 volumes das Obras Completas, 13 são diários. Esse foi, inclusive, o primeiro gênero utilizado pelo autor. Seus diários se segmentaram não apenas em sua acepção mais comum, isto é, relatos do dia-a-dia; mas dividiam-se em cadernos temáticos, nomeados segundo ordem alfabética. Um desses cadernos-diários era uma espécie de agenda comportamental em que se anotava não aquilo que havia sucedido, mas, sim, um cronograma de como se portar em diversas situações a depender do ambiente e da camada social que o frequentasse, a fim de condicionar seu comportamento de maneira adequada à ocasião. Esse modelo foi baseado no livro *Virtude diária*, de Benjamin Franklin, cujo objetivo era regulamentar o comportamento do homem por meio de hábitos cotidianos.

peessoa) propõe, portanto, a definição dos tipos de soldados pelos quais o exército russo era composto à época:

Na Rússia, existem três tipos predominantes de soldado, nos quais se distribuem os soldados de todas as tropas; do Cáucaso, de recrutas, da guarda, da infantaria, da cavalaria, da artilharia etc.

Os tipos principais, com muitas subdivisões e ramificações, são os seguintes:

- 1) os submissos;
- 2) os comandantes;
- 3) os temerários.

Os submissos se dividem em: a) submissos de sangue-frio e b) submissos agitados.

Os comandantes se dividem em: a) comandantes intransigentes e b) comandantes políticos.

Os temerários se dividem em: a) temerários gozadores e b) temerários depravados. (TOLSTÓI, 2015, pp.108-109)

Adiante, nesse mesmo capítulo, o narrador-*junker* apresenta um de seus colegas de pelotão: Velentchúk. São particularmente interessantes os paralelos trazidos aqui entre Velentchúk e Akaki Akakievitch<sup>33</sup>: enquanto a personagem gogoliana almeja um capote, a tolstoiana é capaz de produzir um. É preciso, no entanto, considerar as especificidades de cada personagem. Para Velentchúk, produzir um capote era parte de seu ofício e, portanto, não havia nenhuma dificuldade em realizar tal ação; já para Akáki, a obtenção de seu capote foi o resultado de muito esforço e sacrifício, daí a colocação chklvovskiana: “para Akaki Akákevitch, construir um capote era tão difícil quanto construir uma catedral” (ŠKLÓVSKI, 1975, p. 28, tradução nossa). Ambos, ao final, têm os seus capotes roubados. Velentchúk, assim como o autor de *O capote*, é ucraniano. Segundo a divisão proposta anteriormente, Velentchúk faz parte dos soldados “submissos”, assim como Akaki, que, embora não seja um soldado, também é submisso. O paralelo aparece, inclusive, na manipulação do nome da personagem – traço pouco costumaz em Tolstói, mas quase indispensável para Gógol<sup>34</sup> –: na raiz do nome Velentchúk está o morfema “velen” que aparece tanto no substantivo “velenie” (вѣлѣние), cujo significado em português é “comando”, quanto no verbo “velet” (вѣлѣть), “ordenar” em português; o que cria uma ironia, já que como um “soldado submisso”, não comanda, mas é comandado. O morfema “tchuk”, por sua vez, aparece como um reforço da nacionalidade da personagem já que se trata de uma terminação muito comum em sobrenomes ucranianos e bielorrussos, assim como os morfemas “vski” e “ovna” são frequentemente

<sup>33</sup> Protagonista do conto “O capote”, de Nikolai Gógol.

<sup>34</sup> Em seu ensaio “Como foi feito ‘O capote’ de Gógol”, Boris Eikhenbaum discute a repercussão sonora que há na elaboração do texto e como esse elemento (“gesto sonoro”, na terminologia eikhenbaumiana) revela novas camadas de sentido na narrativa, inclusive, na caracterização das personagens.

utilizados em sobrenomes russos. O mesmo ocorre com outro membro do pelotão, Jdánov, o soldado mais antigo da bateria. De temperamento tranquilo, “titio Jdánov”, como é tratado pelos soldados mais jovens, tinha o hábito de auxiliar os recrutas recém chegados em sua adaptação, bem como livrar os soldados, novatos ou não, de apuros, sobretudo, financeiros. Na raiz de seu nome, portanto, aparece o morfema “jda” (ждан) parte do verbo “jdat” (ждать), “esperar”, em português, que enfatiza tanto a sua “velhice” em relação aos jovens soldados, quanto sua personalidade serena.

Em “Sebastopol em maio”, também de 1855, surge mais uma tentativa de catalogação, menos definitiva do que a que ocorre em “A derrubada da floresta”, no entanto. Como parte de uma digressão, que, inclusive, já demonstra a tendência tolstoiana à produção de teses dentro da narrativa, o narrador propõe uma divisão de como as pessoas da época se comportavam frente à “ vaidade”, tema que é o fio condutor da digressão. Nesse caso, temos uma elaboração muito menos enfática das categorias; elas parecem, inclusive, ser parte da linha de raciocínio do narrador, em vez de propriamente uma proposição organizada.

Por que será que em nosso século só existem três tipos de pessoas: as que de saída tomam a vaidade como um fato inevitável da existência e, portanto, como algo justo, e a ela se submetem espontaneamente; as que tomam a vaidade como uma condição infeliz, mas inexorável; e por último as que agem sob sua influência, de modo inconsciente e servil?” (TOLSTOI, 2015, p. 191)

É interessante que esse trecho seja particularmente parecido com suas entradas nos “cadernos de regras”, segundo a denominação de Natalia Quintero (ERASSO, 2014, p. 29). Ainda segundo a autora:

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.

O próprio Eikhenbaum comenta, tanto em seu ensaio de 1919 como no primeiro capítulo de *O jovem Tolstói*, como esse modelo de anotações, que consistia em determinar

“normas de condutas”, estava calcado no exemplar *Virtude diária*, de Benjamin Franklin, cujo objetivo era regulamentar a conduta humana a fim de que um determinado comportamento fosse repetido até tornar-se um hábito. Tolstói escreve, em 1850, que o seu desejo era “criar o hábito de definir o meu modo de viver a longo prazo, não para um dia, mas para um ano, para alguns anos, até mesmo, para a vida inteira” (TOLSTÓI *apud* EIKHENBAUM, 2009, p. 33, tradução nossa). As formulações nos “cadernos de regras”, no entanto, são mais cruas, porém tão deterministas e moralistas quanto as “catalogações” ficcionais do autor:

Regra para a sociedade. Escolher posições difíceis, tentar sempre dominar a conversa, falar alto, ameno e claro, tente você mesmo começar e terminar a conversa. Procurar associar-se com pessoas de estirpe mais alta do que a minha. Com pessoas desse tipo, é preciso se preparar de antemão para quais relações serão mantidas com elas [...] No baile convidar as damas mais importantes para dançar [...] Não deixar passar “em branco” os insultos de ninguém e lhes pagar dobrado por isso. (TOLSTÓI *apud* EIKHENBAUM, 2009, p. 33, tradução nossa)

Consideramos interessante essa digressão já que ela reforça o aspecto de uma poética em construção. A tipologia, no entanto, não entrará para a seleção de procedimentos comuns à poética tolstoiana. Como já dissemos, para o autor, as personagens não devem ser fixas, mas dinâmicas. É a partir do retrato da vida anímica da personagem que Tolstói irá enfatizar esse traço dinâmico do comportamento humano. Esse retrato da vida anímica não trabalha em função do ensimesmamento da personagem, isto é, do esmiuçamento puramente psicológico de uma dada personagem; mas busca recriá-la em sua multiplicidade, ou seja, em sua esfericidade. Como retrato do ser humano, a personagem não pode ser a representação de um único traço (tipificação), mas sim, deve demonstrar as distintas faces que a compõe. Essa ausência de uniformidade de caráter coloca suas personagens sempre em um limiar. Elas não “são”, elas “agem”.

As personagens em Tolstói são sempre paradoxais, sempre se transformam e estão em constante movimento. Isso é necessário para Tolstói porque suas obras não são elaboradas sobre personagens, nem sobre “heróis”, cujos traços fixos determinam suas ações, mas sim, sobre o retrato nítido dos estados anímicos, da “dialética da alma” (EIKHENBAUM, 2019, pp. 114, tradução nossa).

O retrato multifacetado da vida anímica, portanto, é parte do programa tolstoiano a fim de atingir artisticamente uma representação mais genuína da pluralidade interna que

há dentro das pessoas na vida real. Para Eikhenbaum (2019, p.108), essa segmentação da vida anímica em seus textos ficcionais é resultado de um exercício que Tolstói praticava em si mesmo, na escrita de seus diários, ao decompor em camadas a sua própria vida interna. A fim de demonstrar como essas camadas aparecem em suas criações artísticas, Eikhenbaum seleciona, em *Infância*, o episódio do funeral da mãe do protagonista (Capítulo XXVII). Na cena, embora Nikólenka sinta a necessidade de que a tristeza pela recente perda da mãe esteja claramente estampada em seu semblante, o menino não pode se furtar a analisar o rosto dos convidados e, particularmente, os detalhes da touca de Mimi, a preceptora francesa da família, que desviam sua atenção e revelam, segundo sua percepção, a sua tristeza “falsa”:

Ao recordar agora minhas impressões, acho que só aquele instante de alheamento de mim mesmo foi de dor verdadeira. Antes e depois do enterro, eu não parava de chorar e estava triste, mas tenho vergonha de me lembrar dessa tristeza, porque sempre se misturava com uma espécie de sentimento de amor-próprio: ora o desejo de mostrar que eu estava mais amargurado do que todos, ora uma curiosidade infinita que me obrigava a fazer observações sobre a touca de Mimi e o rosto dos presentes. Eu me desprezava por não experimentar exclusivamente um sentimento de desgosto e me esforçava para esconder todos os outros sentimentos; por isso minha dor era insincera e fingida. Além disso, eu experimentava uma espécie de prazer por saber que era infeliz, me esforçava para atizar a consciência da infelicidade, e esse sentimento egoísta, maior do que os outros, abafava dentro de mim o sofrimento verdadeiro. (TOLSTÓI, 2018, pp.142-143)

O conceito da “dialética da alma” ganhará novas nuances nos estudos de Pável Gromov (que teve Boris Eikhenbaum como orientador de sua tese de doutoramento na década de 1920) já da década de 1970, quando o autor lançou seus livros *Sobre o estilo de Lev Tolstói: a formação da “dialética da alma”* (1971) e *Sobre o estilo de Lev Tolstói: a “dialética da alma” em “Guerra e paz”* (1977). Para Gromov (1977), a ideia de dialética perpassa todo o sistema de encadeamentos tolstoiano, de modo que ela não se restringe apenas à “dialética da alma” mas estende-se a uma série de jogos dialéticos – o autor propõe ainda como características a “dialética da maternidade” (*dialéktika materínstva*), a “dialética do envelhecimento” (*dialéktika stárosti*), a “dialética da relação autoral” (*dialéktika ávtorskogo otnochénia*), a “dialética do comportamento” (*dialéktika povedénia*) etc. – que compõem o sistema literário de Tolstói<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Infelizmente, não tivemos acesso ao primeiro volume, de 1971. O livro em questão faz parte de uma tiragem esgotada de modo que não foi possível obtê-lo nem mesmo em lojas de livros de segunda mão. Durante nossa estadia na Rússia, ocorreu o auge do lockdown em virtude da pandemia do SARS-CoV-2 (COVID-19), impedito a consulta do volume nas bibliotecas tanto universitárias quanto municipais. Não foi possível encontrar sequer uma versão digital do livro.

Consideramos interessante trazer aqui o caso específico da “dialética do comportamento” (*dialéktika povedénia*) já que ela é elaborada em oposição à “dialética da alma”. Para Gromov (1977, p. 210), a “dialética da alma” é condicionada à representação da personagem que ocupa o primeiro plano da narrativa. É possível que diferentes personagens de uma mesma trama (sobretudo no caso dos romances) tenham suas vidas anímicas trazidas à tona por meio de seus respectivos monólogos interiores, mas é necessário que elas ocupem o primeiro plano narrativo de um dado episódio. Às personagens que compõem o plano de fundo, a representação não fica a cargo da “dialética da alma”, mas sim, da “dialética do comportamento”, que consiste em uma elaboração gestual que complementa o sentido ou o discurso. No caso da obra juvenil de Tolstói, Eikhenbaum (2019, p. 106, tradução nossa) aponta como o autor, com maestria, descreve “as atitudes e os gestos [...] detalhadamente”, utilizando essa dialética do comportamento, em diversos momentos de *Infância*, sua primeira publicação. Eikhenbaum destaca a seguinte passagem:

– Por favor, passe-me um pastel – disse ela. – E então, os pastéis ficaram bons hoje?  
 – Pois é, eu me irrito – continuou papai, pegando um pastel na mão, mas segurou-o a certa distância, para que mamãe não pudesse alcançá-lo –, eu me irrito quando vejo que pessoas inteligentes e instruídas se deixam levar pela ilusão.  
 E bateu com o garfo na mesa.  
 – Pedi que você me desse um pastel – repetiu ela, estendendo a mão.  
 – E fazem muito bem em mandar essa gente para a cadeia – prosseguiu o papai, recuando a mão. – Só servem mesmo para perturbar as pessoas que, mesmo sem isso, já têm os nervos fracos – acrescentou com um sorriso e, ao notar que a conversa não estava agradando muito à mamãe, lhe deu o pastel. (TOLSTÓI, 2018, pp. 38-39).

O jogo entabulado pela recusa do pastel funciona quase como uma espécie de rubrica que complementa a ação e que, nesse caso, introduz um fator cômico que está completamente condicionado à gestualidade, e não ao discurso. Assim, “os gestos e os movimentos [que] são decompostos em momentos individuais, em paralelo às conversas, forma[m] todo um sistema” (EIKHENBAUM, 2019, p. 106, tradução nossa). Essa mesma espécie de pantomima surge, no conto “A derrubada da floresta”, livre de qualquer discurso:

Tchíkin inclinou-se na direção do fogo, apanhou uma varinha em brasa, colocou-a no cachimbo e, calado, como se não percebesse a curiosidade silenciosa e agitada entre os ouvintes, demorou-se fumando suas raízes. Quando, por fim, já havia produzido bastante fumaça, jogou fora a varinha em

---

Já que o autor define, precisamente, em seu livro de 1971 as distintas proposições dialéticas, não nos aprofundaremos nessa questão dado que nos falta o material competente para fazê-lo.



brasa, empurrou mais para trás de seu gorro e, encolhendo-se e sorrindo de leve, prosseguiu (TOLSTÓI, 2015, p. 119).

A dialética do comportamento, no entanto, pode surgir com outra aparência. Em “Sebastopol em maio” há uma espécie de tratado comportamental entre as distintas classes militares:

Para o capitão Óbjogov, o capitão ajudante Mikháilov é um *aristocrata* porque usa um capote limpo e luvas e isso ele não consegue suportar, embora respeite um pouco. Para o capitão ajudante Mikháilov, o ajudante de ordens Kalúguin é um *aristocrata* porque é ajudante de ordens e trata por “você”<sup>36</sup> os outros ajudantes de ordens e por isso não o encara com simpatia, embora tenha medo dele. Para o ajudante de ordens Kalúguin, o conde Nordóv é um *aristocrata*, e sempre pragueja contra o conde Nordóv e o despreza no fundo da alma, porque é um ajudante de ordens da guarda do imperador. Que palavra terrível e “*aristocrata*”. Por que o subtenente Zóbov, apesar de não haver nada de engraçado, ri de maneira tão forçada quando passa por um camarada seu que está sentado com um oficial do Estado-Maior? É para mostrar que, embora não seja *aristocrata*, não é nem um pouco inferior a eles. Por que o oficial do Estado-Maior fala com uma voz tão fraca, indolente e tristonha, que não é a dele? Para mostrar a seu interlocutor que ele é um *aristocrata*, e muito generoso, por dignar-se a conversar com um subtenente. Para que o *junker* balance tanto os braços e fica piscando enquanto caminha atrás de uma senhora que vê pela primeira vez e da qual não se decide a chegar perto? Para mostrar a todos os oficiais que, apesar de tirar o chapéu para eles, ainda é um *aristocrata* e se sente muito feliz. Por que um capitão da artilharia trata o simpático ordenança de modo tão grosseiro? Para mostrar a todos que ele nunca bajula ninguém e que não precisa dos aristocratas etc. etc. etc. (TOLSTÓI, 2015, p. 190)

Não há aqui um comportamento individualizado, mas sim, uma conduta padronizada segundo a classe do indivíduo. No decorrer da trama, esses padrões de comportamento são reforçados, agora individualmente, conforme o status da personagem. Observadas individualmente, cada uma das personagens – que ocupam diferentes patentes militares – tem, então, suas respectivas vidas anímicas expostas por meio de seus monólogos interiores.

Essa dialética comportamental, que é explorada durante a fase juvenil do autor, será assimilada na poética tolstoiana de modo que em *Anna Kariênina* o príncipe Cherbátski (assim como ocorre em “A derrubada da floresta”), pai de Kitty e Dolly, mal se expressa verbalmente e, diversas vezes, ao tentar iniciar um discurso é impedido por sua esposa e filhas. Ele se torna, portanto, acima de qualquer coisa, uma personagem comportamental sujeita à pantomima de modo que suas expressões e gestos possuem mais significado do que seu próprio discurso.

---

<sup>36</sup> Em russo, pronome “ты” (tu), que marca proximidade entre os falantes.

No caso da personagem do primeiro plano, que, geralmente, terá para si a responsabilidade de perceber o ambiente ao redor, ela condicionará a perspectiva da narração. Esse é um traço particularmente fácil de se perceber na leitura dos grandes romances tolstoianos em que a cada capítulo vemos a cena por diferentes olhos, o que propiciará uma perspectiva enviesada da ação, já que ela se forma segundo a subjetividade da personagem que a vê. Um exemplo claro é o retrato do famoso baile em *Anna Kariênina* (parte I, caps. 22 e 23), que se tornará o ponto de virada no relacionamento de Anna e seu amante, Vrónski. Vista pelos olhos de Kitty, a cena adquire um tom de aflição e desilusão, já que a jovem moça, acreditando que logo teria compromisso firmado com o militar, Vrónski, vê seu futuro se esvaír diante dos seus olhos ao perceber a devoção de seu amado por Anna. Podemos supor, portanto, que caso a cena fosse apreendida pela percepção de Anna ou Vrónski, o tom geral da narração seria muito distinto.

Nas narrativas da juventude de Tolstói, em que o foco da percepção tende a ser fixo – isto é, em que uma mesma personagem é o “centro organizador da percepção”, como diz Ligia Chiappini (2007, p. 13) – esse mosaico de percepções característico dos romances tende a não ocorrer. Nesse sentido, a “dialética da alma” nos contos juvenis tende a ser mais concentrada. Em oposição à análise chklóvskiana que vê na elaboração de *Anna Kariênina* um “todo construído de monólogos internos, como se houvesse uma incompreensão entre as personagens” (CHKLÓVSKI, 1981, tradução nossa), nessas narrativas da primeira fase composicional de Tolstói uma única personagem é completamente exposta diante do leitor; de modo que as mudanças de seu temperamento, isto é, o movimento anímico, torna-se mais abrupto e imediato. Logo no início de *Infância*, no primeiro capítulo, nos deparamos com o relato do protagonista, Nikólenka, uma criança de 10 anos, que em estado de sonolência, ao acordar, maldiz o seu preceptor alemão, Karl Ivánitch, mas que, ao retomar a consciência, percebe quão injusto havia sido em suas imprecações internas contra o mentor e se põe a chorar. A bondade de Karl Ivánitch diante do choro da criança só faz com que o menino controle ainda menos suas emoções e passe a soluçar copiosamente. Esse retrato da vida anímica demonstra, inclusive, a idiosincrasia de como funciona a emoção na infância, quando ainda não dominamos nossos impulsos interiores. Em oposição, nos relatos militares, a “dialética da alma” revela justamente aquilo que o protagonista, geralmente um combatente de guerra, tenta esconder a todo custo de seus companheiros, o medo diante da morte iminente.

No entanto, essa criação “cuja elaboração reside na construção do ‘herói’, [isto é,] em que o retrato da vida anímica da personagem central deve constituir a essência da obra” (EIKHENBAUM, 2019, p. 124, tradução nossa) não se demonstrou adequada para o estilo pessoal de Tolstói e, por isso, ainda que apareça em sua fase juvenil, vai se tornando cada vez menos frequente em sua poética madura. Em seu lugar surgem, segundo Eikhenbaum (2019, p.107), os mosaicos anímicos cujas combinações paradoxais deslocam o centro da narrativa de uma única personagem para um conjunto dos diversos estados de espíritos. Por vezes, essa descentralização da figura do herói chega a ponto de suas personagens tornarem-se apenas a fonte, isto é, “a motivação (*motiviróvka*) do monólogo interior e da dialética da alma” (EIKHENBAUM, 2019, p. 156, tradução nossa).

Outra condição interessante é que o ambiente não determina necessariamente a vida anímica (estado mental) da personagem. Embora uma das funções do espaço, em que se desenvolve a narrativa, seja “caracterizar as personagens, situando-as no contexto sócio-econômico e psicológico em que vivem” (BORGES, 2008, p. 2), a articulação entre a ambientação e a vida anímica da personagem em Tolstói não estão, obrigatoriamente, em consonância. Muitos são os exemplos em que se estabelecerá uma relação de heterologia entre a vida íntima da personagem e o espaço que elas ocupam, isto é, o espaço revela-se “indiferente [ou] estabelece uma relação de contraste” (BORGES, 2008, p. 2) em relação ao mundo interior da personagem.

Nos contos militares estão, sem dúvida, a maioria dos exemplos em que se costuma observar os estados de homologia entre o mundo interior da personagem e o ambiente que a cerca. Em “Os cossacos” (capítulo XX), Olênin é levado a uma epifania ao observar a “bela” natureza durante uma caçada. Ao final do mesmo capítulo, no entanto, essa mesma natureza se transforma com a chegada do entardecer, mudando completamente a atmosfera da floresta. Em meio à “natureza sombria, severa e selvagem” (TOLSTÓI, 2012, p. 138), Olênin teme que aqueles sejam os últimos momentos de sua vida.

O medo diante da morte imanente é o grande motor por trás da tensão nos contos militares. Embora o contexto da guerra seja propício para a criação do estado de homologia entre a personagem e o ambiente, observamos uma prática interessante que Tolstói adota. Em muitos episódios, a observação da guerra revela-se não a fonte de tensão, mas, sim, do estranhamento (*ostranénie*). Frequentemente, a personagem militar

tolstoiana teme a guerra antes de seu início; já em meio a batalha, o tom que predomina é o de confusão. Segundo Eikhenbaum (2019), esse traço desautomatizante do retrato da guerra em Tolstói tem a sua origem em *A cartuxa de Parma* (1839), de Stendhal, em que Fabrício também não compreende os horrores ao andar pelos campos de batalha. O homem bélico de Tolstói compreende tão pouco o que se passa ao seu redor que, em *Sebastopol em maio*, por exemplo, uma das personagens não consegue sequer perceber que está morrendo:

“Graças a Deus! Tive apenas uma contusão” – foi seu primeiro pensamento [...] Em seguida, algumas chamas vermelhas pularam diante de seus olhos e lhe pareceu que os soldados colocavam pedras em cima dele; as chamas agora pulavam cada vez mais esparsas, as pedras que colocavam em cima dele o oprimiam cada vez mais. Fez um esforço para afastar as pedras, seu corpo enrijeceu e ele já não via, não ouvia, não pensava e não sentia. Morreu no mesmo local em que um estilhaço o atingira no meio do peito. (TOLSTÓI, 2015a, p. 231)

O mesmo se passa com Andrei Bolkónski<sup>37</sup> ao ser atingido. Embora a guerra continue a pleno vapor no plano de fundo, no primeiro plano da narrativa, o protagonista apresenta um “estado de espírito” diametralmente oposto ao que se esperaria de alguém que está morrendo. “É assim que o estranhamento motiva o tema da batalha” (EIKHENBAUM, 2019, p. 128, tradução nossa):

“O que é isso? Estou caindo? Minhas pernas estão fraquejando, pensou, e caiu de costas. Abriu bem os olhos na esperança de ver como tinha terminado a luta dos franceses contra o artilheiro [...]. Porém não viu nada. Acima dele, já não havia nada, senão o céu – um céu alto, não claro, mesmo assim incomensuravelmente alto, com nuvens cinzentas que deslizavam tranquilas. “Como está tranquilo, calmo e solene, muito diferente de quando eu corria”, pensou o príncipe Andrei. “Muito diferente de quando nós corríamos, gritávamos e lutávamos; [...] Como é que antes eu não via esse céu alto? E como estou feliz, eu, que afinal descobri esse céu. Sim! Tudo é vazio, tudo é ilusão, exceto o céu infinito. Nada existe, nada, exceto ele. Mas nem isso existe, nada existe, exceto o silêncio, a tranquilidade. Graças a Deus!...” (TOLSTÓI, 2013a, p. 584)

Nesse sentido, poderíamos afirmar que o retrato da guerra, em seu “jogo de vida e de morte”, como aponta o próprio Tolstói (2015, p.177), constitui mais um ponto dialético de sua poética, isto é, uma “dialética da guerra”, *dialéktika vóiny* ao molde gromoviano.

---

<sup>37</sup> Personagem de *Guerra e paz*.

Em meio ao campo de batalha, a vida anímica das personagens pode ou não ser compatível à de seus companheiros de guerra. Em *Guerra e paz*, que podemos observar um retrato de guerra mais multifacetado do que nos contos militares, há o retrato tanto da comunhão de “estado de espírito” entre o batalhão, quanto o total oposto, isto é, o retrato da bravura ou covardia individual. Há, por exemplo, nessa mesma cena em que Bolkónski é ferido, a narração da fuga do batalhão frente ao inimigo. Andrei, no entanto, por motivos pessoais, toma a dianteira sozinho em direção aos inimigos e seus gritos de incentivo fazem com que o pelotão, que batia em retirada, retorne à batalha. Mas, em sua insensatez, Bolkónski é atingido.

Rompendo deliberadamente com o modelo romântico da guerra “em que se retratam homens ousados e insanos mostrando o milagre da coragem” (EIKHENBAUM, 2019, pp.127-128, tradução nossa), no campo de batalha tolstoiano a bravura inconsequente é punida e o meio de vencer o inimigo é a temperança; aqueles que pensam antes de agir têm mais chances de sobreviver. Daí a presença de autoridades militares, nas narrativas tolstoianas, como o capitão Khlópov (*A incursão*) e o general Kutúzov (*Guerra e paz*) que representam, precisamente, o retrato da vitória por meio do comedimento, autocontrole e planejamento.

Ainda em seu rompimento com a estética romântica, há alguns poucos exemplos no campo de batalha tolstoiano, em que bravura individual não é propriamente punida, mas ridicularizada. É o caso do episódio da incursão contra os franceses que se desenvolve no 15º capítulo da primeira parte do terceiro tomo de *Guerra e Paz* (2013a, pp. 1370-1375), em que Nikolai Rostóv, tomado pelo sentimento de bravura, lidera o ataque de seu esquadrão. Ao atingir o inimigo, no entanto, a cena heroica torna-se ridícula quando, ao olhar para trás, a fim de tomar parte em sua conquista militar, Rostóv vê o oficial francês atingido, com um dos pés preso ao estribo do cavalo e pulando no outro para tentar se equilibrar, enquanto grita em francês: “*Je me rends*”. Sua hesitação diante a tal cena patética, faz com que, posteriormente, o “herói” não se sinta digno de receber a ordem com a qual é condecorado.

Outra motivação literária para o desenvolvimento do monólogo interior nas narrativas de Tolstói é, segundo Eikhenbaum (2019, p. 179, tradução nossa), “o caminho pela estrada”. A estrada torna-se uma espécie de *locus* especial da narrativa tolstoiana em que o protagonista pode mergulhar em seu interior. Não é à toa que um de seus últimos escritos, já no ano de sua morte (1910), em que o autor sintetiza uma série de princípios

morais para o bem-estar geral entre os homens, Tolstói o chame, precisamente, de “O caminho da vida” (*Put jisní*).

O retrato da vida anímica pela estrada, portanto, pode ou não estar atrelado à contemplação da paisagem. Observamos a paisagem como fonte do ensimesmamento, por exemplo, na contemplação do caminho no início de *Khadji-Murát* ou no capítulo XII da terceira parte de *Anna Kariênina*, em que Lévin reconhece Kitty no campo. Por outro lado, como apontamos, o caminho pode se tornar apenas um espaço para a divagação; isso ocorre frequentemente nos retratos da vida anímica na estrada de ferro em *Anna Kariênina*<sup>38</sup> e, nas narrativas de guerra, mostra-se o lugar propício para elocubrações dos jovens militares que ainda sonham com a batalha em seu modelo romântico<sup>39</sup>.

Em *A sonata a Kreutzer* (1889), a estrada de ferro também se revela esse espaço propício para a narração de uma história que não se passa no presente. Em outras palavras, trata-se de uma memória revelada pouco a pouco através de livres associações, que são o motor das diversas guinadas temáticas da narrativa. Embora Pózdnichev narre a sua história em formato de diálogo, as interações de seu ouvinte (o narrador-testemunha) servem mais como catalisadores do monólogo – que nesse caso não é interior – do que respostas a uma conversa. Essa oposição se torna ainda mais evidente posto que no segundo capítulo, que antecede o início do monólogo de Pózdnichev, a conversa entabulada pelos passageiros do trem deixa bem claros os distintos pontos de vista de uma relação dialógica. O interlocutor quase oculto faz do discurso de Pózdnichev uma espécie de solilóquio, embora seja dirigido a um interlocutor, do qual, no entanto, nada sabe.

Por fim, Eikhenbaum (2019, p. 154, tradução nossa) aponta que “quando a tranquilidade habitual da vida anímica é perturbada”, surgem, na narrativa, os estados de “sonhos, visões e delírios”. Condições que se tornaram um traço fundamental da poética tolstoiana. Seus heróis são mergulhados em “um estado semiadormecido ou de delírio desenvolvendo, assim, um sistema excêntrico e ‘incoerente’ de imagens” (EIKHENBAUM, 2019, p. 123, tradução nossa).

<sup>38</sup> Gary Jahn faz um denso comentário em seu artigo “The image of the railroad in Anna Karenina” sobre o papel desse *locus* na elaboração do romance. Segundo Jahn (1981, p. 2, tradução nossa), “o trem é um veículo multifacetado de sentido que não é apenas central para o plano organizacional do romance, mas que também concede significados aos encadeamentos de distintas linhas temáticas”.

<sup>39</sup> Eikhenbaum destaca o episódio do subtenente Volódia Kozéltsov no conto “Sebastopol em agosto de 1855”. Em seu caminho para Sebastopol, Volódia imagina uma série de cenas heroicas que pretende realizar durante a incursão: “Aí, de repente, os franceses nos atacam. Eu... atirar, atirar: dou cabo de uma quantidade incrível; [...] Eu corro até lá, mato um francês, mais um [...]. Feriram minha mão, seguro o fuzil com a outra mão e corro assim mesmo” (TOLSTÓI, 2015a, pp. 270-271). No fim, o campo de batalha revela-se muito diferente de suas fantasias e o subtenente é morto em batalha.

Esses sonhos não trabalham, no entanto, como uma reiteração de algum aspecto já exposto na obra, nem como a exposição de um de subconsciente que revela, mas, sim, possuem uma função especial: introduzir detalhes na narrativa “que não são justificados pelo próprio andamento da ação” (EIKHENBAUM, 2019, p. 124, tradução nossa); isto é, são “realidades irreais” (LOTMAN, 1999, p. 196, tradução nossa) que abrem novos horizontes na narrativa. Desse modo, pode-se afirmar que o sistema de representação de estados “semiadormecidos” se constitui como um espaço semiótico aberto dentro da narrativa, ou seja, um “texto para o texto”, como sugere Lotman (1999, p. 194, tradução nossa).

Sendo, no entanto, uma linguagem dominada por um único falante (aquele que sonha), o sonho adquire os traços da dialética da alma do herói que conduz essa trama semiótica paralela. Segundo Lotman (1999, p. 197, tradução nossa), portanto, essa “inenarrabilidade do sonho”, isto é, a impossibilidade de esse código pessoal ser apreendido pelos demais, impõe barreiras à compreensão da experiência narrada de modo que, abre-se, assim, nessas “fissuras de significado”, a possibilidade de compreender o sonho literário como uma “reserva de indeterminação semiótica”, ou seja, um espaço aberto que deve ser constantemente preenchido por novos sentidos e interpretações.

### Uma questão de ponto de vista: o pormenor em Tolstói

A partir do século XX, o foco narrativo começa a ganhar cada vez mais espaço nos estudos literários. Embora saibamos que em sua *República*, Platão já tenha esboçado uma teoria inicial do ponto de vista na narrativa<sup>40</sup>, os Prefácios de Henry James<sup>41</sup>, escritos entre 1907 e 1909, são considerados o marco da retomada novecentista do tema. Segundo o próprio James (*apud* PARREIRA, 2001, p. 12), essas análises são “uma espécie de apelo à Crítica, ao Discernimento [...] [que] reunid[a]s, devem, todavia, formar um tipo de manual abrangente ou *vade-mecum* para os aspirantes em nossa árdua profissão.” De modo geral, em suas discussões, o autor anglófono aborda o foco narrativo segundo a perspectiva da autoria, isto é, da escolha do criador e como isso afeta o desenvolvimento de sua trama. No estudo “Criticism and autobiography in James’s prefaces”, de William Goetz, o autor esboça três linhas críticas que se formaram a partir dos estudos dos Prefácios jamesianos. Parreira (2001, p. 16), em sua dissertação de mestrado, assim sumariza as três correntes detectadas por Goetz:

A primeira, numa tradição que vai de Percy Lubbock a Wayne Booth, considera os Prefácios um tratado autônomo de teoria literária. Eles conteriam, assim, “uma teoria geral do romance.” A segunda perspectiva vê os Prefácios como um instrumento com o qual podemos analisar os romances e contos por eles apresentados. Com foco bastante pessoal, os Prefácios teriam a função de “comentário” ou de “reflexão” posterior à obra de James. Por fim, a terceira forma de ler os Prefácios consiste em tomá-los como um “trabalho literário independente”.

Tomando o caminho da teoria literária, percebemos que os comentários de Eikhenbaum, em *O jovem Tolstói*, acerca do foco narrativo na criação literária do romancista russo, integra uma proposta extremamente moderna e em consonância com as tendências de sua época. Lubbock, que fez seu primeiro comentário aos Prefácios ainda em 1909 no *Times Literary Supplement*, sedimenta a leitura até o ano de 1921 quando lança o seu famoso volume *A técnica da ficção*. Embora não haja nenhum indício no texto do crítico russo que estabeleça um diálogo direto com o manual de Lubbock, sua análise sai apenas um ano mais tarde, em 1922. Nesse capítulo, tentaremos traçar, à luz da

<sup>40</sup> Segundo Genette, (s.d., p. 160), a questão do ponto de vista já é abordada por Platão no terceiro livro da *República*, em que o autor distingue dois modos narrativos: a) aquele em que o poeta “fala em seu nome sem procurar fazer-nos crer que é um outro que não ele quem fala” (“narrativa pura”) (PLATÃO *apud* GENETTE, s.d., pp. 160-161) e b) quando o poeta “se esforça para por dar a ilusão de que não é ele quem fala” (“mimese”) (PLATÃO *apud* GENETTE, s.d., p 161).

<sup>41</sup> Os Prefácios foram escritos durante a preparação da edição das *Obras completas* de Henry James que somam um conjunto de 24 volumes e que ficou conhecida como *Edição de Nova Iorque*.



tradição dos estudos da teoria do foco narrativo, como se delineia a visão de Eikhenbaum acerca desse procedimento literário na obra tolstoiana.

Em primeiro lugar, é preciso pontuar que o foco narrativo enquanto elemento constituinte da obra literária é formado por dois segmentos: a *voz* e o *modo*. A voz do discurso é aquela que fala, ou seja, o narrador. Esse narrador costuma ser em primeira ou terceira pessoa (menos comum é a utilização do narrador em segunda pessoa<sup>42</sup>). Além dessa posição adotada, o narrador também é caracterizado segundo sua presença na narrativa (intruso ou neutro) e os limites de seu conhecimento da vida interna de cada uma das personagens. Já o modo diz respeito a qual “personagem [...] orienta a perspectiva” ou, de outra maneira, diz respeito à posição de “quem vê” (GENETTE, [s.d.], p. 184). Poderíamos dizer, portanto, que a voz do discurso se estabelece em um nível dêitico da composição, adotando uma posição em relação ao “onde” (lugar), ao “quando” (tempo) e à “pessoa” (personagem); já o modo se estabelece em relação à trama, isto é, em relação de “proximidade” (focalização) ou “afastamento” (focalização zero) e da noção de “mostrar” (cena) ou “contar” (sumário). De modo geral, os comentários tecidos por Eikhenbaum em seu *O jovem Tolstói* estão centrados mais no *modo* do que na *voz*, por isso, daremos ênfase às características do primeiro.

Cabe, portanto, antes de darmos continuidade, definirmos ao que essas categorias se referem. Por um lado, temos a dicotomia estabelecida pela “focalização” *versus* “afastamento”. A focalização em um objeto ou, mais comumente, em uma personagem, implica uma restrição do ponto de vista narrativo. O criador da obra escolhe um ponto fixo, isto é, uma espécie de “marco zero” de onde partirão as percepções em relação às pessoas que atuam na trama e aos ambientes ao redor.

Em seu estudo sobre o discurso da narrativa, Genette ([s.d.], pp. 187-188) distingue a focalização em *interna* e *externa*. A forma interna de focalização pode se apresentar de maneira “fixa”, “variável” ou “múltipla”, sendo que a) a “focalização fixa” se limita à percepção de uma única personagem; b) a “focalização variável” é constituída pela alternância das percepções de diversas personagens e c) a “focalização múltipla” é composta por diferentes percepções de um mesmo evento. Já a focalização externa é aquela em que “o herói age à nossa frente sem que alguma vez sejamos admitidos ao conhecimento dos seus pensamentos ou sentimentos” (GENETTE, ([s.d.], p. 188).

---

<sup>42</sup> Embora essa forma seja menos costumaz na prosa oitocentista russa, em *Sebastopol no mês de dezembro*, Tolstói adota um narrador em segunda pessoa, fazendo do leitor a própria personagem-protagonista da narrativa.

Ainda segundo Genette ([s.d.], p. 191), a focalização interna da personagem “se encontra plenamente realizada” por meio do “monólogo interior”. Como vimos no capítulo anterior, a representação da vida anímica em Tolstói é fundamental para a construção de seus personagens e, conseqüentemente, para a narrativa como um todo; o que observamos, portanto, é um jogo entabulado pela alternância entre “focalização” e “afastamento” marcado, muitas vezes, pela mudança da voz do discurso, isto é, ora um narrador em terceira pessoa (afastamento), ora a voz é dada à personagem de modo que o discurso passa para a primeira pessoa (focalização).

Por outro lado, o afastamento, ou “focalização zero”, nos termos genettianos, se distancia da percepção individualizada da personagem rumo a uma visão generalizada e, portanto, mais “isenta” em relação ao desenvolvimento da trama. Para tal objetivo, a voz do discurso mais adequada seria a de um narrador neutro em terceira pessoa que não interfere nos acontecimentos da narrativa. A elaboração do enredo, pode ou não adotar uma posição fixa e imutável ao longo da intriga. No caso tolstoiano, como dissemos, o mais comum é o uso de uma forma híbrida entre o afastamento (focalização zero) e a aproximação (focalização).

Outra dicotomia que define o modo narrativo é composta pelos conceitos de cena e sumário (ou panorama, em algumas traduções), que trabalham em conjunto com as noções de “focalização” e “afastamento”. Baseado nas concepções de “mostrar” (*showing*) e “contar” (*telling*), propostas pelos estudiosos anglófonos do início do XX, essas categorias foram sintetizadas por Norman Friedman (2002, p. 172) em seu estudo “O ponto de vista da ficção” (1955) da seguinte maneira:

A principal diferença entre narrativa e cena segue o modelo geral-particular: o sumário narrativo é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer.

Para Parreira (2001, p. 20), que adota a terminologia lubbockiana em que se chama “método dramático” a cena (*showing*), e “método pictórico” o sumário (*telling*), a função do método pictórico, cuja característica é mais generalizante e pode dar conta de um longo período de tempo narrativo, é encaminhar a trama para o desenvolvimento do método dramático, isto é, a passagem do geral para o particular (cena) em que os detalhes passam a surgir e as personagens começam, de fato, agir diante dos olhos do leitor.

Como tentamos demonstrar até o momento, a elaboração do ponto de vista na obra literária se dá por meio da articulação de alguns elementos que estão à disposição do autor. A partir dessas escolhas, a trama adotará uma ou outra perspectiva para a narração. No caso específico da obra juvenil de Lev Tolstói, essa articulação ocorrerá pelas combinações daquilo que Eikhenbaum chama, em seu estudo, de “pormenor” (*мелочность*) e de “generalização” (*генерализация*). Como pretendemos demonstrar, essas terminologias se somam àquelas apresentadas até aqui da seguinte maneira:

Pormenor ( <i>мелочность</i> )	Generalização ( <i>генерализация</i> )
Cena	Sumário / Panorama
Showing	Telling
Método dramático	Método pictórico

Começaremos, portanto, nossa discussão pela apresentação da própria denominação adotada pelo formalista russo. Na abertura desse capítulo, pudemos observar como a terminologia dos estudos sobre o foco narrativo não é um consenso entre a comunidade acadêmica, de modo que a escolha do estudioso por determinada maneira de se referir ao fenômeno indica a qual tradição ele se filia. Como dissemos, a exposição de Eikhenbaum acerca do ponto de vista na obra juvenil tolstoiana ocorre ainda em um período inicial do debate sobre o foco narrativo, de modo que, em sua análise, não há nenhum vestígio que indique ter havido contato entre as considerações do crítico russo e a tradição anglófona, que acabou se tornando o epicentro dessa discussão no ocidente. Boris Mikháilovitch propõe, portanto, novas terminologias para descrever esse fenômeno da literatura, utilizando, como veremos, outra fonte que não os teóricos de língua inglesa.

Sabemos que a academia russa foi, desde seu início, muito influenciada pelo modelo científico alemão; assim, muito do trabalho eikhenbaumiano bebeu dessa fonte germânica e não foi diferente em sua abordagem à criação do ponto de vista na obra de Tolstói. Essa não foi a primeira vez que o formalista retirou de um estudo alemão o aporte para elaboração de sua compreensão da arte literária. Mais famosa é a importação do termo “dominante” (*dominanta*), utilizado pela primeira vez por Eikhenbaum no ano de 1921, em seu estudo “A melodia do verso” (*Melódika stikhá*), e adotado por grande parte da corrente formalista. Para Hansen-Löve (1986, p. 15), inclusive, a importância desse conceito dentro da corrente formalista é equiparável à famosa teoria do estranhamento,

que se tornou símbolo do formalismo. Sabe-se, portanto, que a raiz de tal terminologia está no estudo *Filosofia da arte* (*Philosophie der Kunst*), de Broder Khristensen, que foi traduzido do alemão para o russo em 1911 e recebeu, à época, bastante atenção pelos estudiosos da literatura. Em sua *Filosofia*, Khristensen tem como objeto de estudo a arte pictórica, mas Eikhenbaum, baseado nas considerações do esteticista alemão, estabelece uma ponte e reelabora os conceitos do estudioso saxão agora no contexto da obra de arte literária.

Em *O jovem Tolstói*, observamos um caminho semelhante. Seu estudo é particularmente dedicado ao esclarecimento daquilo que Eikhenbaum chama de “pormenor”, em russo *mélotchnost* (*мелочность*), palavra cuja raiz “mél” significa aquilo é “pequeno”, “trivial”, “insignificante”, “mesquinho” etc. A forma adjetivada dessa palavra (*mélkii* ou *mélotchnyi*) costuma ser mais usual no idioma russo do que o substantivo (adiciona-se à forma “mélotch” o sufixo “nost”, marcador de substantivo abstrato) utilizado por Eikhenbaum. Embora não se trate propriamente de um neologismo, já que a palavra “mélotchnost” está dicionarizada em russo, o seu processo de formação, no entanto, aponta para um adjetivo que se tornou substantivo; algo como “pequenez” ou “mesquinhez”. Optamos aqui pela tradução “pormenor”, que embora não reconstrua em português esse mesmo processo linguístico, pareceu-nos mais adequada para o jargão dos estudos literários.

Embora Eikhenbaum lance mão do termo “miniaturismo” (*miniaturizm* e *kleinmalerei*<sup>43</sup>) para se referir ao pormenor, a preferência pela utilização da forma russificada da palavra foi baseada na adoção do termo pelo próprio Lev Tolstói. Em junho de 1852, Tolstói anota em seu diário a seguinte passagem:

A vida continua como sempre. Continuei a escrita de “Carta do Cáucaso”<sup>44</sup>, pouco, mas bem. Tenho me sentido bem. A princípio, dediquei-me à *generalização* (*gueneralizátsia*), depois, ao *pormenor* (*mélotchnost*); agora, se ainda não encontrei um meio-termo entre os dois, pelo menos, entendo sua necessidade e desejo encontrá-lo. (TOLSTÓI, 1937, p. 121, tradução nossa, grifos nossos)

Baseado nesse “meio-termo” que o próprio romancista buscava para sua obra, Eikhenbaum descreve, em seu estudo, como a articulação desses dois elementos marcam

<sup>43</sup> Ambos são termos da teoria da arte pictórica e não dos estudos literários, mas Eikhenbaum os utiliza a fim de estabelecer paralelos conceituais entre as duas artes.

<sup>44</sup> Durante a escrita de seu conto *A incursão*, Tolstói estava incerto quanto ao título. “Carta do Cáucaso” foi uma das maneiras que o romancista utilizou para se referir a essa narrativa em seus diários.

a poética tolstoiana. Cabe dizer logo de início que Tolstói não encontrou esse equilíbrio, de modo que o *pormenor* se tornou um traço muito mais predominante em sua obra do que a *generalização*. Como um recurso estético utilizado com mais frequência pelo romancista russo, é compreensível, portanto, que, na análise de Eikhenbaum, o *pormenor* tenha tomado maior protagonismo do que a *generalização*.

Nos primeiros anos de sua carreira, e mesmo à época da recepção de seu primeiro romance, *Guerra e paz*, a crítica foi extremamente dura em relação à abundância de detalhes nas obras de Tolstói. Essa “análise microscópica”, como chamou Konstantin Aksákov, crítico eslavófilo russo, foi, ao mesmo tempo, esplendor e sepultura; isto porque, de um lado, esse método se tornou um dos traços fundamentais de sua poética, o que, conseqüentemente, fez de Tolstói um mestre nessa arte; mas, por outro, para críticos como Aksákov (*apud* EIKHENBAUM, 2019, p.109, tradução nossa), a descrição exaustiva “chega a ser, por vezes, insuportável, com seus pormenores (*mélotchnosti*) e detalhes melosos”. Além disso, para o crítico eslavófilo, também pesava negativamente o fato que

através da perspectiva microscópica [...] tudo que se passa ao seu redor também [tem sua escala] distorcida; [...] se torna decididamente falso [...]]; ao ampliar com um microscópio toda a veracidade dos pormenores [...], eles se apresentam de uma maneira falsa, em uma grandeza desproporcional (AKSÁKOV *apud* EIKHENBAUM, 2019, pp. 109-110, tradução nossa)

Esse traço, que para Aksákov constituía a pedra de tropeço do trabalho artístico de Tolstói, é, na visão de Eikhenbaum, um dos aspectos fundamentais de sua composição. Segundo o formalista russo (EIKHENBAUM, 2019, p. 110, tradução nossa, grifos nossos), “a violação das proporções psicológicas e a disposição dos pormenores” são, precisamente, “a *dominante* do método tolstoiano”. Como apontamos anteriormente, o conceito de “dominante” faz parte do jargão formalista russo e pode ser definido como o “centro de enfoque de um trabalho artístico”, que “regulamenta, determina e transforma os [...] [demais] componentes” (JAKOBSON, 2002, p. 513) de uma dada estrutura artística. A dominante é, portanto, uma espécie de espinha dorsal da narrativa, pela qual o texto é sustentado, ou, ainda nas palavras de Jakobson (2002, p. 513), que garante “a integridade da estrutura”, e à qual são incorporados os demais elementos que constituem uma determinada obra de arte. Essa condição cria um “sistema de valores” em que a dominante ocupa um valor superior (subordinante) em relação às demais categorias

(subordinadas). Ao trabalharem em função da dominante, os elementos subordinados podem e devem sofrer distorções para que o efeito causado pelo fator subordinante seja alcançado. A articulação desses elementos ocorre por meio de “uma integridade dinâmica com desenvolvimento próprio” que constituirá a “unidade da obra” (TINIANOV, 1972, p. 13, tradução nossa).

Ao afirmar, portanto, que o pormenor é uma “dominante do método tolstoiano”, Eikhenbaum se coloca em um lugar não apenas diametralmente oposto aos críticos que desmerecem a função do detalhamento na poética de Tolstói, mas alça a questão a um dos pilares centrais de sua obra. Esse apreço pelo detalhamento resulta, por vezes, na criação de uma narrativa quase ausente de trama (*bessiujétnaia*), em que as cenas sucedem umas às outras sem que haja uma articulação motivada pelo próprio enredo. Para o formalista Óssip Brik (2022, p. 122), na “prosa sem trama, não existe enredo, ou quase nenhum; ela serve apenas como um elo para combinar as observações individuais, as anedotas, os pensamentos em uma unidade literária”. Essa afirmação nos leva a considerar a importância que o modo, isto é, a orientação da perspectiva dessas “observações” e “pensamentos”, que estão a cargo de uma determinada personagem, executa no desenvolvimento dessa “não-trama”. Trata-se de uma série de impressões dispostas em cenas individuais que depois integrarão um mosaico narrativo que constituirá a obra completa.

A fim de explorar melhor esse tipo de criação, Eikhenbaum inicia sua análise por meio do texto de *Infância*, a primeira publicação de Tolstói, em que “em lugar do encadeamento de histórias ou eventos, há o encadeamento de cenas e impressões individuais” (EIKHENBAUM, 2019, p. 91, tradução nossa). Ainda que o formalista russo não se expresse de modo tão direto quanto Parreira, ele parece concordar com a interpretação de que o “método pictórico” (sumário), ou *generalização*, na sua terminologia, consista em uma etapa transitória da narrativa, do geral para o específico. Ao comentar a mudança entre os dois movimentos que compõem a primeira parte da trama de *Infância* – o primeiro dia é descrito até o capítulo 14, em que o protagonista descreve o cotidiano na casa de sua infância, uma propriedade rural em que vivia com os pais, os irmãos, os agregados e serviçais da família; o segundo dia, trata da preparação para a mudança do seio familiar para um centro urbano, Moscou, a fim de estudar –, o crítico russo compreende essa passagem da narrativa como um modelo transitório:

[Para que Tolstói] tivesse interesse, a composição do romance deveria ser dramática, por isso, o segundo dia [de *Infância*] não podia ser descrito como fôra o primeiro, mas deveria servir apenas como uma transição para o que viria a seguir; daí a conclusão de se livrar de tudo o que fosse supérfluo. (EIKHENBAUM, 2019, p. 102, tradução nossa)

A fórmula “se livrar de tudo o que fo[r] supérfluo” é um dos meios pelo qual a *generalização* é obtida em Tolstói; o que, em conjunto com o pormenor (*mélotchnost*), forma as bases do foco narrativo em sua poética. Em *Infância* encontramos uma criação que busca balancear esses dois elementos. A primeira parte da narrativa, que prioriza a urdidura da trama por meio do pormenor, é composta por uma série de “cenas que vão se substituindo uma após a outra no decorrer de um dia, de manhã até à noite, segundo o movimento dos ponteiros do relógio: o despertar, as primeiras horas da manhã, junto ao pai em seu escritório, a aula, o almoço, a caçada, as brincadeiras etc.” (EIKHENBAUM, 2019, pp. 100-101, tradução nossa), já a generalização (*gueneralizátsia*), em que há um afastamento da descrição minuciosa, sumariza, em um único capítulo (capítulo XIV), toda a preparação para a partida para Moscou, o que reforça formalmente o próprio afastamento temático, isto é, o abandono da casa da infância do protagonista, do seio materno, em direção a uma nova realidade ainda desconhecida e apartada desse centro acolhedor.

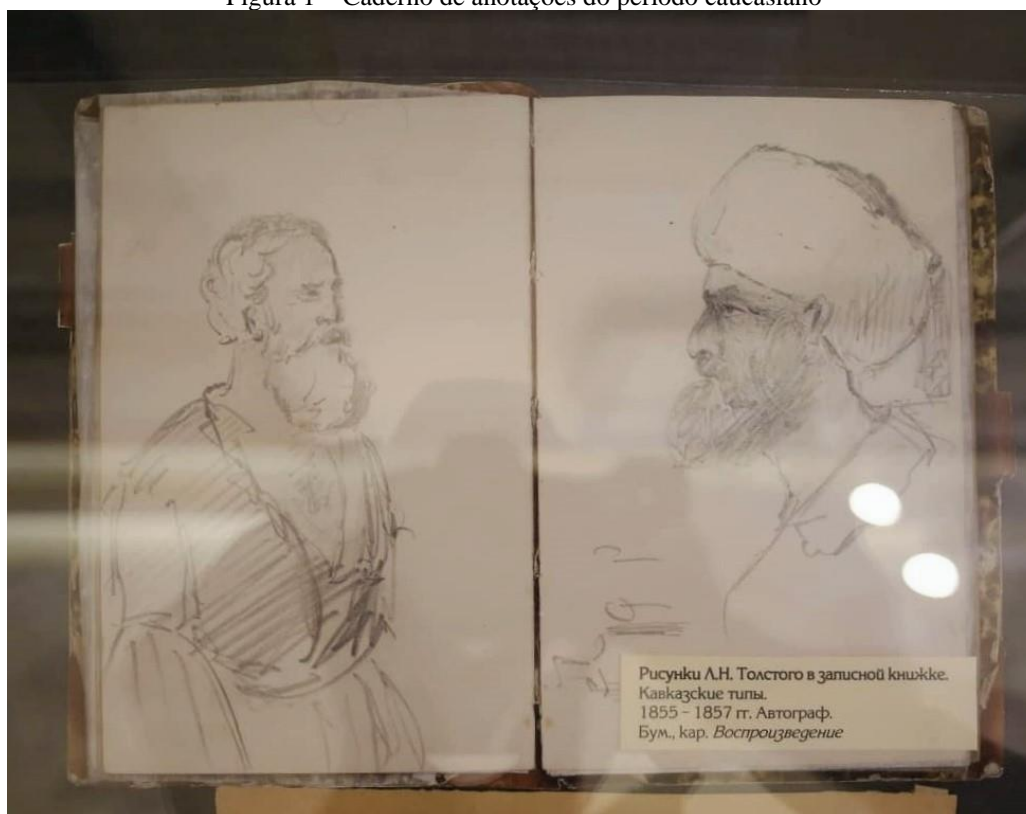
Em sua busca pelo “meio-termo”, Tolstói acabou se desiludindo com o projeto de sua ficção-autobiográfica. A proposta que, em princípio, contava com quatro volumes (*Infância, Adolescência, Juventude e Mocidade*) acabou não se concretizando por inteiro; e, por mais que três volumes tenham sido elaborados, o autor parecia perder cada vez mais o entusiasmo com a escrita de sua tetralogia. Ao final, o projeto tornou-se mais um laboratório para a elaboração das impressões pessoais de seu protagonista, Nikólenka. Sabemos, contudo, como o acompanhamento da dialética da alma da personagem se tornou traço fundamental da poética de Tolstói, de modo que o treino propiciado por seu projeto autobiográfico, dada a ausência da necessidade de uma elaboração coerente do enredo, permitiu que o escritor russo treinasse sua técnica livre das obrigações impostas pela urdidura da trama.

Em suas criações seguintes, isto é, em sua contística ligada ao período caucasiano em que participou do exército russo, Tolstói continua com seu projeto laboratorial de experimentação poética. Dessa vez, a questão do pormenor irá aflorar com mais intensidade de modo que o autor passou a criar verdadeiras pinturas literárias: as

paisagens caucasianas, as indumentárias tradicionais, os traços faciais dos locais e mesmo uma espécie de “direção de iluminação” ganhará força nesse período.

Preocupado em recriar a atmosfera local, tão distante do cenário russo que havia deixado para trás, seus contos caucasianos foram, inclusive, interpretados como uma espécie de experiência etnográfica para Tolstói. Ao mencionar o período caucasiano em sua apresentação à trilogia tolstoiana, Rubens Figueiredo afirma que “as observações de Tolstói [...] tinham certo cunho etnográfico. Ele tentava aprender as línguas locais, e se considera [...] que são dele os primeiros registros conhecidos de darguin, uma das principais línguas do Daguestão” (FIGUEIREDO, 2018, p. 8).

Figura 1 – Caderno de anotações do período caucasiano



Desenhos feitos por Lev Tolstói à época de sua participação na guerra do Cáucaso.

Tradução da etiqueta: Desenhos de L. N. Tolstói no caderno de anotações. Tipos caucasianos. 1855-1857  
Autorial. Técnica: lápis sobre papel. Reprodução.

Imagem feita em 09/02/2020 no Museu Estatal L. N. Tolstói, unidade Rua Pretchistienka, 11/8.

Essa experiência etnográfica, alinhada ao seu processo de criação artística, acaba dando origem a uma nova e importante etapa de sua poética. É compreensível, portanto, que o olhar de Tolstói estivesse voltado para os detalhes, a fim de compreender todos os matizes dessa nova vida que o cercava. Naturalmente, o observador, isto é, o ponto de vista fixo (focalização interna) de suas personagens que orientam todas as impressões do



espaço ao redor se torna a técnica fundamental nos contos caucasianos. A personagem, sobre a qual incide a focalização, desempenha uma função muito clara na construção da narrativa, que Eikhensbaum (2019, p. 91, tradução nossa) traduz da seguinte maneira:

O herói, no sentido mais antigo da palavra, não é necessário para Tolstói porque ele não via necessidade de encadear os eventos [...]; não se trata de um “tipo”, nem mesmo de uma personalidade, mas daquele [...] cuja percepção Tolstói utiliza para motivar a minúcia (*mélotchnost*) das descrições.

Esse uso da atividade perceptiva da personagem torna a cena individualizada e tendenciosa, isto é, caso se tratasse exclusivamente de um narrador onisciente neutro, ligado ao ponto de vista da *generalização*, isto é, do sumário, poderíamos crer em um retrato mais isento dos fatos, mas em Tolstói, ainda que o narrador esteja em terceira pessoa, muitas vezes, ele é “contaminado” pela perspectiva da personagem que observa a cena, ou seja, “o leitor percebe a ação à medida que ela é filtrada pela consciência de um dos personagens envolvidos” (FRIEDMAN, 2002, p. 170). Assim, por exemplo, em *Anna Kariênina*, no capítulo em que o leitor é introduzido a Kitty (Parte I, Cap.IX), ela é retratada como uma personagem sublime porque a vemos pelos olhos de Lévin; do mesmo modo, como dissemos no capítulo anterior, ocorre o retrato do baile (Parte I, cap.XXII-XXIII), que só é um verdadeiro desastre porque estamos suscetíveis às impressões de Kitty. Esse fenômeno ocorre, segundo Vinográdov (1939, p.163, tradução nossa), por meio de uma “forma mista” em que ora fala o narrador, ora a personagem, de modo direto, com seu “discurso interno irregular e convulso”.

Mesmo no período caucasiano esse traço já começa a aparecer no trabalho artístico de Tolstói, sobretudo em *Os cossacos*, uma trama mais longa que permite o experimento desse entrecruzamento de vozes. Em dado momento, por meio desse mesmo processo de “contágio”, o narrador em terceira pessoa é impregnado pelo fascínio que o protagonista, um russo acostumado a circular apenas pelos centros urbanos da Rússia da época, apresenta diante da grandeza das montanhas caucasianas.

Com o deslocamento rápido da troica pelo caminho plano, as montanhas pareciam correr pelo horizonte com seus cumes róseos reluzindo ao nascer do sol. A princípio as montanhas apenas **surpreenderam Oliênin**, depois **o** alegraram. [...] Desde esse momento, tudo o que via, tudo o que pensava, tudo o que experimentava vinha impregnado pelo novo, pelo *majestoso das montanhas*. [...] **Ele** olha para o céu – e lembra *as montanhas*. Olha para **si**, para Vâniucha – e novamente *as montanhas*. Passam dois cossacos montados; os fuzis nos estojos balançam regularmente às suas costas, na cadência das

pernas baias e cinzas de seus cavalos; *as montanhas...* Além do Térek pode-se ver a fumaça de um aul; *as montanhas...* O sol se levanta e brilha sobre o Térek, percebido por trás do juncal; *as montanhas...* Da stanítsa sai uma asbá, mulheres passam, belas mulheres, jovens; *as montanhas...* Os abrek circulam pela estepe, mas **eu** prossigo, não os temo, tenho **meu** fuzil, força e juventude; *as montanhas...* (TOLSTÓI, 2012, pp. 38-39, grifos nossos)

Nota-se, portanto, o jogo entabulado por essa “forma mista”. A narração que começa em terceira pessoa (“surpreenderam Olênin”, “o”, “ele”, “si” etc.) é surpreendida pelo aparecimento da primeira pessoa do discurso em “mas *eu* prossigo, não os temo, tenho *meu* fuzil, força e juventude”, marcando assim o total contágio entre as vozes. A reiteração das “montanhas” aparece como o elemento pelo qual a contaminação ocorre. O fascínio pelas formações rochosas é de Olênin e não do narrador, mas, ao final, ambos se fundem em uma mesma voz. Por outro lado, não seria verossímil que Olênin, que conhecia o Cáucaso apenas por meio do retrato dos poetas românticos russos e que colocava pela primeira vez os pés em solo caucasiano, conhecesse os termos do idioma local para os elementos característicos da região (estojos de fuzis, *aul*, *stanítsa*, *asbá*, *abrek* etc.), de modo que a narração também se vale da onisciência do narrador em terceira pessoa que, diferentemente do protagonista, conhece a matéria narrada.

Publicado em 1863, *Os cossacos* integra uma produção tardia do período caucasiano, que tem início no ano de 1852 com o conto *A incursão (Nabég)*. Nessa sua primeira narrativa caucasiana a “forma mista” ainda não está presente, pelo contrário, ainda se preserva um narrador em primeira pessoa semelhante ao de *Infância*, cuja focalização interna é um traço fundamental para o desenvolvimento da (não-)trama.

Durante a escrita de *A incursão*, entretanto, Tolstói, em seus diários, se referia à narrativa por outro nome, “A descrição da guerra” (*Opisánie vóiny*)<sup>45</sup>; nome que já indica o fio condutor por trás da trama: o pormenor (*mélotchnost*), o detalhamento (*detalizátsia*). O narrador-protagonista, um voluntário de guerra, é o responsável por conduzir o ponto de vista da narrativa. Ao considerarmos a posição ocupada por essa personagem, isto é, um voluntário que vai à guerra como observador e não como combatente, percebemos que a focalização desempenha parte fundamental na elaboração do enredo. Trata-se de um observador ingênuo, que desconhece o espaço (geografia), as tradições locais (cultura) e mesmo a dinâmica do cotidiano militar, compartilhando com o próprio autor

<sup>45</sup> Em meio à narrativa, Tolstói se refere a um texto cujo nome é precisamente “Descrição da guerra patriótica de 1812”, de Aleksandr Mikhailóvski-Danilévski, que na boca do capitão Khlópov afirma “Quer saber o que acontece numa batalha? Então leia a *Descrição da guerra*, de Mikhailóvski-Danilévski [...]; nele, tudo é descrito em detalhes” (TOLSTÓI, 2015a, p. 40). Talvez, a princípio, o projeto descritivo de Tolstói em *A incursão* coincidissem com o detalhamento presente em Mikhailóvski-Danilévski, mas, ao se afastar do modelo, optou por outro título.

da obra a experiência de um olhar etnográfico, que procura examinar, nos mínimos detalhes, os novos elementos dessa realidade ainda inexplorada.

Tradicionalmente a retórica coloca a descrição “entre os ornamentos do discurso”, cuja “descrição extensa e detalhada aparece”, frequentemente, “como uma pausa e uma recreação na narrativa, de papel puramente estético” (GENETTE, 2015, p. 60). Essa pausa, segundo Genette ([s.n.], p. 100), só ocorre quando a descrição “se evade da temporalidade”, isto é, quando ela é extratemporal, não complementando o andamento da ação; mas, a forma descritiva pode complementar esse andamento caso apareça “em conformidade com o tempo narrativo”. A esse respeito, destacamos o comentário de Anatol Rosenfeld que, em seu ensaio “Literatura e personagem”, exemplifica como essas duas formas descritivas ocorrem em uma mesma narrativa, no caso, a *Iliada*. Segundo o crítico (ROSENFELD, 2009, p. 28), por um lado, na descrição do escudo de Aquiles, há a suspensão da narrativa enquanto que o traje e o cetro de Agamenon são apresentados em continuidade ao andamento da trama, isto é, “em vez de descrever o traje de Agamenon, narra como o rei se veste, e em vez de descrever seu cetro, narra-lhe a história desde que Vulcano o fez.”

**Descrição em que a trama não é interrompida:**

Ele despertou do sono, e divina soada o envolveu.  
Sentou-se ereto, vestiu a túnica macia,  
bela, nova, e em volta lançou grande capa;  
sob os pés reluzente, atou belas sandálias.  
Em torno dos ombros lançou espada pinos-de-prata  
e pegou o cetro ancestral, sempre imperecível;  
com ele passou pelas naus dos aqueus túnica-brônzea.  
(HOMERO, 2018, p. 104, Livro II, vv.41-47)

**Descrição em que há pausa (subtrama):**

Primeiro fez o escudo, grande e robusto,  
adornando-o inteiro, pôs reluzente borda em volta,  
tripla, cintilante, e nele prendeu um cinturão de prata.  
Cinco camadas tinha o escudo; nele  
fez muitos adornos com arguto discernimento.  
Nele executou a terra, o céu, o mar,  
o sol incansável e a lua cheia;  
nele, todos os astros com que o céu se coroa,  
(HOMERO, 2018, p.527, Livro XVIII, vv. 478-485)

Como vemos, no primeiro caso a descrição não atrasa o andamento da narrativa, mas, sim, a complementa, dando, por meio dos detalhes, maior concretude ao trecho narrado, já que, para o leitor, a presença desses “pormenores inúteis”, na terminologia

barthesiana, acaba provocando maior autenticidade ao fato narrado. Já no segundo exemplo, nota-se que a trama principal da narrativa é suspensa, dando lugar exclusivamente ao discurso descritivo. Essa suspensão da ação permite a contemplação de um objeto ou de uma personagem em seus mínimos detalhes, criando, assim, uma subtrama que continua no intervalo do enredo.

Nesse sentido, a afirmação de Barthes (2001, p. 114, grifos nossos) de que o detalhamento pode constituir “uma *função* ou [uma] *unidade*” torna-se mais clara. A nível de função, o detalhamento vem reafirmar a veracidade da cena narrada, ou seja, provocar aquilo que Barthes chama de “efeito do real”, isto é, a ampliação da percepção de autenticidade no leitor. Ainda que essa “notação insignificante” (BARTHES, 2004, p. 183) faça parte do discurso descritivo, ela pode ou não agregar valor simbólico para a compreensão da trama.

A “écfrase pela écfrase”, como vimos no segundo exemplo da narrativa homérica, que tem por intensão um efeito puramente estético, abre mão muitas vezes da verossimilhança de modo que ela se caracteriza como uma longa “notação insignificante” que contém significação na sua própria condição de *unidade narrativa* e não em conjunto com o todo. O realismo oitocentista, no entanto, estabelece limites mais funcionais para essa unidade descritiva, combinando-a com a descrição em seu aspecto funcional. Apesar das longas passagens descritivas, o romance toma para si o “pormenor inútil” como um meio de se aprimorar a ilusão, isto é, de se atingir um “efeito mimético” (GENETTE, s.d., p. 163), alçando a descrição em seu aspecto significativo e não mais como um penduricalho ornamental à trama. As descrições que antes seriam exclusivamente de ordem estética, “retratos fisiológicos, as descrições de vestimentas e de mobiliário”, passam “a revelar e ao mesmo tempo justificar a psicologia das personagens, dos quais são concomitantemente signo, causa e efeito” (GENETTE, 2015, p.61).

Ainda segundo Genette ([s.d.], p. 103), o detalhamento constitui uma “educação da arte de ver, de ultrapassar as falsas aparências, de discernir as verdadeiras identidades, que dá [...] a descrição [...] uma duração de história bem preenchida”. Essa educação da arte de ver, em Tolstói, passa pelo filtro do seu observador de modo que mais do que a contemplação do objeto, seu discurso descritivo está interessado na “atividade perceptiva”, isto é, nas impressões que os objetos provocam na personagem que está focalizada. Para que o leitor identifique a percepção da personagem, Tolstói se vale dos diversos sentidos (visão, olfato, audição etc.) em micro flashes captados “sob a influência

de um olhar momentâneo” que são “cuidadosa e meticulosamente executado nos [mínimos] detalhes” (KHRISTANSEN, 1911, p. 270, tradução nossa).

Em *A incursão*, observamos esses recursos que permitem ao leitor compreender a descrição como fruto da percepção da personagem. O leitor observa o texto como a uma espécie de natureza-morta literária, cuja contemplação é realçada pela “luz” que a subjetividade da personagem proporciona. Em meio à marcha para a batalha, em plena noite no Cáucaso, o narrador-protagonista só é capaz de observar algumas pequenas cenas que seus olhos são capazes de captar. Para longe, vê-se apenas uma “parede negra” em movimento, isto é, a marcha dos soldados. Próximo a ele, uma série de micro fragmentos que saltam aos olhos:

[...] bem perto de mim, a garupa de um cavalo branco, que, abanando a cauda, abria bastante as pernas traseiras; as costas de uma túnica circassiana branca, na qual pendia uma espingarda dentro de uma bainha preta e em que se vinha a coronha branca de uma pistola metida num coldre bordado; a brasa de um cigarro que iluminava o bigode castanho-claro, uma gola de pele de castor e uma mão numa luva de camurça; (TOLSTÓI, 2015a, pp.60-61).

É particularmente interessante que embora os pontos de observação sejam animados (cavalo e homens) eles acabem se tornando meras metonímias de seus adereços e características. Sem qualquer individualidade, os objetos descritos se revelam como naturezas-mortas sobre as quais o voluntário joga a luz da sua percepção. É curioso também que essa seleção elaborada pela atividade perceptiva traga os objetos para o primeiro plano de modo que temos a impressão de que as pernas abertas do cavalo, a coronha de uma pistola e o micro detalhe de um bigode iluminado pela brasa do cigarro ocupam a mesma escala, isto é, uma dimensão semelhante em relação ao ponto de vista do observador. Nisso, precisamente, consiste a deformação provocada pela perspectiva microscópica, apontada anteriormente por Aksákov. Esse jogo que “focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O close up, o travelling, o ‘panoramizar’”, isto é, esses “recursos tipicamente narrativos” (ROSENFELD, 2009, p. 31) se tornam um traço fundamental da poética de Tolstói e se assemelham ao movimento do enquadramento cinematográfico que acabou se popularizando apenas um século depois. Talvez, seja esse um dos motivos para o sucesso das reiteradas adaptações de suas obras para o cinema, já que o próprio autor estabelece uma espécie de roteiro dos enquadramentos.

Ainda em comparação com a arte cinematográfica, não só uma relação com o enquadramento pode ser estabelecida, mas, também, com a ideia de “direção de

fotografia”. Os contos caucasianos se passam, muitas vezes, em ambientes inóspitos, cuja iluminação artificial não está à disposição como nos agrupamentos urbanos da época.

A lua já havia se escondido no horizonte próximo, atrás das montanhas negras que se avistavam à direita, e lançava no topo e nos picos uma penumbra fraca e trêmula, em contraste com a sombra impenetrável que toldava o sopé das montanhas. [...] Estava tão escuro que mesmo a uma distância bem próxima era impossível distinguir os objetos (TOLSTÓI, 2015a, p. 59)

Diante disso, Tolstói precisou fazer algumas escolhas em relação à iluminação geral de suas narrativas já que a plena visão só podia ser alcançada à luz do dia. À noite, os pontos de iluminação disponíveis eram: 1) as tochas, o que, na realidade, acabavam atrapalhando na adaptação geral dos olhos à escuridão<sup>46</sup> e 2) a lua como fonte de luz natural. Nos dois casos, a iluminação trabalha em conjunto com a subjetividade do narrador-protagonista destacando com mais intensidade os detalhes que se revelam em meio à escuridão. Essa ausência da visão aflora os demais pontos sensíveis das personagens de modo que essa captação ajuda a “irradiar uma luz” não só no campo da visão, mas, também, por meio de outros sentidos, de maneira que os contos militares são reiteradamente marcados pela percepção olfativa

O ar tinha cheiro da água, capim, nevoeiro – em suma, tinha o cheiro de uma linda manhã de verão. (TOLSTÓI, 2015a, p. 46)

[...] o ar cheirava a fumaça, estrume, espoleta e neblina; (TOLSTÓI, 2015a, p. 104)

Assim que abre a porta, é apanhado de surpresa [...] pelo cheiro de quarenta ou cinquenta pacientes amputados e com os mais graves ferimentos (TOLSTÓI, 2015a, p. 164)

[...] a respiração quente de centenas de pessoas e a transpiração dos trabalhadores que levavam padiolas produziam um cheiro diferente, pesado, denso e fétido na sala (TOLSTÓI, 2015a, p. 212)

e, sobretudo, auditiva.

[...] de vez em quando, chegavam aos ouvidos sons de canções dos soldados, do tambor e uma bela voz de tenor (TOLSTÓI, 2015a, p. 45)

---

<sup>46</sup> Essa reflexão aparece em *A derrubada da floresta*: “As fogueiras da noite, que ardião aqui e ali no acampamento iluminando os vultos dos soldados adormecidos e acomodados em torno delas, aumentavam a escuridão com sua luz vermelha mortiça” (TOLSTÓI, 2015a, p. 104)

[...] com arbustos baixos que estalavam sob o peso das carroças dos canhões, no mesmo silêncio e na mesma escuridão (TOLSTÓI, 2015a, p. 106)

[...] o longínquo e incessante rumor do mar, de quando em quando interrompido pelos tiros de canhão retumbantes de Sebastopol, perturba o silêncio da manhã. (TOLSTÓI, 2015a, p. 159)

Além de serem mais numerosos os exemplos que se valem da audição do que de outros mecanismos sensoriais, o narrador de *Os cossacos* traz em seu discurso uma função importante que o som desempenha na elaboração do quadro geral do detalhamento da ação: “a voz sonora [...] rompeu subitamente o segredo e o silêncio da noite que cercavam o cossaco. Como se repentinamente tudo *houvesse se tornado claro e visível*” (TOLSTÓI, 2012, p. 72, grifos nossos). Vejamos, em alguns exemplos, como essa elucidação sonora ocorre:

Num desses minutos, impressionou-me com mais força ainda o zumbido ininterrupto que se aproximava, com cuja causa eu não conseguia atinar. Era o rumor da água. (TOLSTÓI, 2015a, p. 61)

Nesse momento, com um assovio veloz e desagradável, uma bala de canhão do inimigo passa voando e se choca em alguma coisa; mais atrás, ouvem-se os gemidos de um ferido. (TOLSTÓI, 2015a, p. 66)

Em toda a tropa reinava tamanho silêncio que se ouviam com nitidez todos os ruídos da noite, que se fundiam, repletos de uma beleza misteriosa [...] e todos os movimentos noturnos da natureza, que mal se ouvem, que são impossíveis de compreender ou definir fundem-se em um som belo e completo que chamamos de silêncio da noite (TOLSTÓI, 2015a, pp. 59-60)

Observamos que ao mesmo tempo em que o som pode provocar confusão, ele é também a fonte que revela à personagem o que acontece ao seu redor e que pode demarcar o *onde* do dêitico da personagem, ainda que muitas vezes de maneira imprecisa. Embora a personagem dificilmente pudesse retornar ao lugar descrito, o espaço da ação causa uma impressão que deve reverberar também no leitor, de modo que a cena se desvela diante dos seus olhos ainda que a escuridão permaneça ao redor.

Como um período de experimentação, os contos militares abriram o espaço para Tolstói testar não só o modo, mas, também, a voz. Como dissemos, a voz mais tradicional na poética tolstoiana é a híbrida, em que um narrador em terceira pessoa, cuja “generalização fortalece a posição do autor-observador que examina a partir de um ponto

de vista externo” propicia um “pano de fundo no qual surgem os detalhes da vida anímica” (EIKHENBAUM, 2019, p. 90, tradução nossa) de uma personagem focalizada. *Sebastopol no mês de dezembro*, primeiro esboço<sup>47</sup> de sua trilogia sobre essa região, traz uma inovação marcante: o uso de um narrador em segunda pessoa. Esse modelo enfatiza ainda mais a perspectiva da câmera que capta cena após cena em constante movimentação pelas ruas e edifícios de Sebastopol. Essa forma, contudo, acaba não se consolidando na poética de Tolstói já que ela pressupõe o afastamento (focalização zero), não permitindo aproximar-se das personagens e, conseqüentemente, de suas respectivas vidas anímicas.

Nessa mesma narrativa, surge também outro traço incomum na poética de Tolstói: a escatologia. Ela aparece, sobretudo, vinculada às descrições dos feridos de guerra nos hospitais de campanha. Esse traço escatológico é reforçado pelo forte odor presente no ambiente. Evidentemente, Tolstói tem o objetivo de recriar o impacto daquilo que ele chama de “guerra real”, em contraposição à “guerra idealizada”, traço da estética romântica da época. Para Tolstói, o leitor deve ver “a guerra não pelo aspecto correto, bonito e radioso, com música e tambores, com bandeiras esvoaçantes e generais garbosos, mas [...] a guerra em sua expressão real – no sangue, nos sofrimentos, na morte” (TOLSTÓI, 2015a, p. 168). Não é surpreendente, portanto, que na escrita de seu primeiro romance, *Guerra e paz*, Tolstói, que não alcançara o seu projeto de equilíbrio entre o pormenor e a generalização, mantenha a sua predileção pelo detalhamento e o utilize como meio de se alcançar a descrição “real” da guerra. Os comentários gerais ao romance retomam os “exageros” nos detalhes já que, agora, em um gênero longo, o autor não conseguia disfarçar o seu “desprezo absoluto pela arquitetônica coerente” (EIKHENBAUM, 2016, pp. 168-169). Em seu comentário ao romance, o simbolista russo, Andrei Biéli (*apud* EIKHENBAUM, 2009, pp. 48-49, tradução nossa), pontua justamente o papel que as “cenas isoladas” desempenham na constituição da unidade literária.

---

<sup>47</sup> Em russo, os estudiosos da literatura não se referem às narrativas caucasianas como sendo do gênero conto (*rasskáz*, em russo), mas adotam a denominação *ótcherki* (*очерки*), que literalmente significa “esboço”. A princípio, o termo dos estudos literários que mais se aproximaria do gênero seria o “ensaio”, contudo, as narrativas tolstoianas desse período são ficcionais e diferem muito da noção de “texto ensaístico” no contexto brasileiro que é composto, sobretudo, por não-ficção e estudos críticos. De modo geral, nas traduções para o português, convencionou-se chamar designar o gênero dessas narrativas por “contos”, o que adotamos em nosso trabalho.



[Essas cenas são como][...] átomos de uma mesma forma que, segundo o plano de Tolstói, deveriam se unir em um único átomo indivisível de *Guerra e Paz*. Toda esta soma de momentos, constitui um relevo sólido da alma em busca de sentido com o pano de fundo dos acontecimentos cotidianos russos. E, ainda assim, esse relevo sólido está ausente em *Guerra e Paz*. É como se fossem apresentadas a nós as peças de um quebra-cabeça, a partir das quais deve-se montar um quadro [...]. Sabemos que todos esses momentos são cenas, momentos de uma única cena chamada *Guerra e Paz*. Mas onde está a unidade desta cena brilhantemente concebida e genialmente executada em mil detalhes? Todo o edifício de *Guerra e Paz* se apresenta a nós ainda em meio aos andaimes da criatividade. A alma coletiva do povo russo, fragmentada por Tolstói em uma série de heróis que lutam e sofrem, não se formou em *Guerra e Paz*. *Não há aqui um ponto natural de unidade arquitetônica e, neste sentido, não há composição.*

Ou, ainda sobre *Guerra e paz*, na visão do crítico oitocentista russo Vassíli Bótkin (apud EIKHENBAUM, 2019, p. 45, tradução nossa):

Quão sutilmente ele observa os diversos movimentos internos; simplesmente admirável! Mas, apesar de ter lido mais da metade do romance, não se começa a compreender o fio condutor, de modo algum; de maneira que, até agora, só prevalecem os detalhes [...]. Apesar da excelência do encadeamento de pequenos detalhes, ainda assim, é impossível não dizer que este plano de fundo ocupe muito espaço.

As cenas em Tolstói funcionam como fragmentos narrativos independentes que não necessariamente contribuirão para o desenvolvimento da trama geral, isto é, do *sumário*. No fundo, o que está por trás do processo criativo do romancista russo, é uma espécie de “colcha de retalhos”, cujo material é a atividade perceptiva de suas personagens focalizadas.

Contudo, a mudança para gêneros textuais mais extensos, como romances e novelas, permite que Tolstói deixe a balança entre o pormenor e a generalização um pouco mais equilibrada. Equilíbrio que só será possível pela utilização de um novo procedimento, que trataremos em nosso próximo capítulo, o *paralelismo*.

## O paralelismo

Como tentamos expor até aqui, segundo Eikhenbaum, a base da obra tolstoiana consiste no conceito de labirinto de encadeamentos (*labirint ssteplénii*), ou seja, uma criação composta por elementos complementares que são articulados a fim de criar “uma unidade dialética” (EIKHENBAUM, 1982, p. 130, tradução nossa). O *paralelismo* vem se somar aos demais procedimentos apresentados até aqui como um dos recursos que sustentam a poética tolstoiana. Diferentemente dos outros, a discussão do paralelismo não se utiliza de dois conceitos-chave que se articulam, já que ele se apresenta como um recurso que pressupõe a interação de dois ou mais elementos narrativos que estabelecem um vínculo de *equivalência*, *semelhança* ou *contraste*.

Em literatura, o paralelismo foi trabalhado, sobretudo, como um instrumento da criação em versos. Por isso, a nível de *ornatio* do discurso, os estudiosos costumam comentar, com mais frequência, a sua importância para o desenvolvimento do gênero lírico. Essa compreensão, portanto, costuma colocar o paralelismo em pé de igualdade com a noção de *repetição*, que de fato faz parte do artifício desse procedimento, mas não o define. A repetição, portanto, tem como finalidade o reforço de algum elemento da obra, mas ela se restringe ao estabelecimento de uma relação de equivalência, ignorando, por exemplo, o importante valor inerente de contraste que o paralelismo pode conter em si.

A semelhança é estabelecida por outra categoria retórica, o *símile* (*similitudo*) que, segundo Lausberg (1998, p. 378, tradução nossa), tem por propósito “ênfaticamente e esclarecer o assunto tratado”. Assim, embora o *símile* compartilhe com a repetição a sua função de realçar um dado elemento da narrativa, ele se utiliza não da reiteração de um mesmo vocábulo, mas, sim, de uma analogia. Contudo, essa ênfase em determinado aspecto do texto não é a única função desempenhada pelo *símile*, isso porque, parte importante do seu emprego no discurso é provocar uma participação mais ativa do interlocutor. Ou seja, diferentemente da repetição, o *símile* exige que os elementos constituintes da analogia sejam selecionados pelo critério da *familiaridade*, em outras palavras, se a audiência não for capaz de detectar a relação entre os dois elementos o efeito de semelhança não será alcançado.

Já a *comparatio* apresenta-se como um recurso retórico em função da oposição. Embora, em alguma medida, a comparação se assemelhe ao processo do *símile*, Lausberg (1998, p. 187, tradução nossa) afirma que “a diferença entre eles consiste no fato de que

o *locus* do símile relaciona traços comparativos semelhantes, enquanto o *locus* da *comparatione* relaciona conceitos dessemelhantes entre si”, ou seja, ainda que os recursos compartilhem um processo comum o efeito artístico produzido por eles é diametralmente oposto.

O paralelismo engloba todas essas possibilidades que podem, muitas vezes, ser conflitantes. Quando pensamos nesse procedimento no contexto da prosa, ele se complexifica ainda mais, já que passa a ser não só mais um recurso do nível narracional, mas também da estrutura. Essa passagem será o ponto chave da discussão desse procedimento na poética de Tolstói, uma vez que o paralelismo se apresenta na sua criação em duas etapas.

O período juvenil da escrita de Tolstói, ou seja, precisamente o recorte da monografia de Eikhenbaum, é marcado por um paralelismo mais tímido e, como veremos, mais ingênuo. Nesse sentido, é natural que o crítico russo não se detenha nesse procedimento com a mesma ênfase que se mantém nos demais conceitos apresentados nesse trabalho. É preciso lembrar que, ao estabelecer o cerne da poética tolstoiana, Eikhenbaum elege a dialética da alma e o pormenor como fatores dominantes de sua criação, não incluindo, portanto, o paralelismo. Essa escolha se dá, como indicamos, em virtude do corpus de sua monografia, visto que o paralelismo só será aprimorado em Tolstói na escrita de gêneros textuais mais longos, sobretudo no romance, o que escapa ao recorte eikhenbaumiano. Ainda assim, o formalista russo não ignora esse recurso literário que está em consonância com o projeto criativo dialético de Tolstói.

O paralelismo, portanto, surge ainda na primeira fase composicional de Tolstói. Nesse primeiro momento, ele aparece, à época dos contos caucasianos, como uma comparação, sobretudo no nível narracional, e mais timidamente no estrutural. Alguns tópicos são escolhidos pelo autor e trabalhados em uma relação de contraste, isto é, segundo a competência da *comparatio*. Apesar de surgirem ainda em um momento de formação, as temáticas antepostas por Tolstói estão presentes ao longo de toda sua produção artística, de modo que o jogo contrastivo gerado por essas dicotomias não se restringe, necessariamente, à sua fase juvenil. Desse primeiro momento, destacamos as seguintes oposições: 1) a guerra (criação humana) *versus* a natureza pacífica; 2) o retrato de guerra (experiência) *versus* a vida longe do campo de batalha (expectativa); 3) o parentesco como fonte de comparação entre as personagens e 4) o motivo da morte como fator equalizador da vida humana. Seguindo a proposta dessa enumeração, passaremos, portanto, a discutir como essas dicotomias ocorrem em casos concretos.

Na narrativa tolstoiana, as personagens costumam deslumbrar-se na presença da natureza, já em meio à guerra, elas tendem, ao contrário, mais à desorientação que ao fascínio. Não raro, no campo de batalha tolstoiano encontram-se frases como “Piest estava tão apavorado [...] [que] não sabia para onde ia, quem era e o que estava fazendo” (TOLSTÓI, 2015a, p. 226). Em meio à batalha, suas personagens tendem apenas a se entregar ao medo total ou à coragem, cuja fonte é uma manifestação imprevisível, isto significa que, para Tolstói, não é possível preparar-se para ser valente frente ao inimigo. A iminência da morte é que conduzirá a alma da personagem para a bravura (uma mistura da aceitação do próprio destino e ponderação) ou para a mais vergonhosa covardia (baseada na vontade de preservação da vida acima de tudo e na ação sem pensar).

No momento da morte iminente, em que já não há a opção de se salvar, a personagem tolstoiana entrega-se inteiramente à vida anímica de modo que o devaneio é a marca principal do momento que antecede a morte. A religiosidade surge como um elemento atrelado à experiência da morte. Esse traço está presente já na fase juvenil em que o “Senhor, perdoai meus pecados” (TOLSTÓI, 2015a, p. 232) do capitão ajudante Mikháilov, em *Sebastopol em maio* (1855), que aguarda uma bomba explodir ao seu lado, ressoa anos mais tarde, já na década de 1870, na declaração de Anna Kariênina que, ao se jogar nos trilhos do trem, diz: “Deus, perdoe-me tudo!” (TOLSTÓI, 2005, p. 751).

Como criação humana, a guerra é uma anomalia e por isso o homem não está pronto para vivenciá-la. Em *Sebastopol em maio* (TOLSTÓI, 2015a, p. 244), um oficial francês diz a um russo durante o cessar-fogo: “Não é terrível a triste tarefa que fazemos?”. Assim, a natureza, que respeita seus próprios ciclos e não a interferência humana, costuma apresentar-se em total dissonância à carnificina provocada pela guerra. No campo de batalha tolstoiano, portanto, o ser humano é responsável pela criação de uma atmosfera negativa e a natureza não pode acompanhá-la porque tem seus próprios ritmos (estações, condições climáticas, geográficas etc.). Assim, o espaço, em suas narrativas militares, não tende a estar em consonância com a vida anímica das personagens, tornando esse contraste ainda mais acentuado.

[...] no bastião e na trincheira estão erguidas bandeiras brancas, o vale florido está repleto de corpos fétidos, o lindo sol desce na direção do mar azul, e o mar azul, ondulante, reluz sob os raios dourados do sol [...] e de novo assoviam os instrumentos da morte e do sofrimento, de novo jorra o sangue inocente e ouvem-se gemidos e impropérios. (TOLSTÓI, 2015a, pp. 245-246)

Mas não só aqueles que estão no campo de batalha, como também os que observam a guerra ao longe não são capazes de compreendê-la. Embora essa seja a premissa básica de *Guerra e paz*, primeiro romance de Tolstói, ela surge já nos contos caucasianos ao contrapor o campo de batalha às regiões fronteiriças de onde se pode observar a guerra sem tomar parte da luta. Ainda que não participem do combate, as mazelas que os residentes dessa região sofrem, isto é, a escassez de produtos e as perdas humanas nos campos de batalhas, são os frutos da guerra.

O fenômeno da incompreensão da guerra está bem retratado em *Sebastopol em maio* em que se vê um paralelismo na observação por parte de um militar e de uma criança, ambos veem a guerra ao longe e se admiram com as luzes das explosões. O ajudante de ordens Kalúguin, ao ver os ataques à distância, diz: “Que visão encantadora! [...] Olhe só, às vezes não dá para distinguir as estrelas das bombas” (TOLSTÓI, 2015a, p. 204), afirmação que ressoa na voz da criança, ao ver as bombas caindo do céu: “as estrelinhas, as estrelinhas, olhe, parece que estão caindo” (TOLSTÓI, 2015a, p. 207). Tem-se, assim, o efeito do estranhamento recriado, dessa vez, fora do campo de batalha. De todos os ângulos, portanto, a guerra mostra-se um fenômeno incompreensível na obra tolstoiana.

As cidades ao redor, portanto, tornam-se um espaço do limiar que abrigam não apenas os feridos de guerra e os custos que ela impõe ao cotidiano dos moradores dessas regiões, mas, apresentam-se também como uma espécie de válvula de escape para os acontecimentos no campo de batalha. Nos contos de Sebastopol há uma série de momentos em que os militares circulam nas cidades adjacentes à zona de conflito. Não raro há o retrato dos festivais em que os jovens militares cortejam as mocinhas locais, dançam, bebem e cantam.

Ao retratar uma experiência vária da guerra, Tolstói é fiel ao seu projeto dialético em que objetos e personagens são retratados de maneira dinâmica, e não estática. Ao final de *Sebastopol em maio*, já em um tom de sermão, o narrador declara: “O herói de fato de minha novela, a quem amo com todas as forças da alma, o qual me empenhei em reconstruir em toda a sua beleza, e que sempre foi, é e será belo – é a verdade” (TOLSTÓI, 2015a, p. 247). Essa “verdade”, *pravda* em russo, que o narrador tolstoiano busca é, precisamente, o retrato fiel da guerra, que como experiência dinâmica, não pode apresentar-se por meio de uma dicotomia clara e absoluta (bem e mal), mas apenas pelos tons de cinza, isto é, por meio das ações de cada personagem, segundo suas próprias idiossincrasias.

O início do trabalho de Tolstói com o paralelismo estrutural ganha força a partir de *Sebastopol em maio*, em que o autor opta pelo retrato em fragmentos de um mesmo episódio, uma incursão. Ela é retratada por meio da focalização variável, isto é, em que diferentes personagens observam o acontecimento de ângulos variados (com maior ou menor proximidade ao fenômeno retratado), elaborando uma espécie de mosaico do retrato da guerra, com distintas óticas e percepções. Esse retrato multifacetado da ação atinge seu clímax nos capítulos XII e XIII em que dois oficiais, Mikháilov, capitão ajudante, e Praskúkhin, capitão da cavalaria, aguardam a explosão de uma bomba que caiu ao lado deles. Ambos se abaixam para diminuir o impacto da explosão e os capítulos retratam as impressões de cada uma das personagens enquanto aguardam a explosão, bem como as consequências do impacto. Mikháilov, como já apontamos anteriormente, entra em um fluxo de consciência, cujo resultado é a aceitação de que sua hora havia chegado e entrega sua vida a Deus. Ao acordar, depois do disparo, ele tem certeza que está experimentando a separação do corpo e da alma, no entanto, escapa apenas com um ferimento leve. Já Praskúkhin, em seu devaneio, a princípio, orgulha-se de sua coragem pois, em comparação a Mikháilov, que logo se jogou no chão, ele apenas se curvou como uma espécie de precaução desnecessária. Ao ver o pavio da bomba ainda aceso ao seu lado, no entanto, o capitão da cavalaria é tomado por um “horror gelado que excluía todos os outros pensamentos e sentimentos” (TOLSTÓI, 2015a, p. 230). Em seu delírio, portanto, Praskúkhin só consegue pensar nas probabilidades que ele e Mikháilov têm de morrer. E, ao considerar sua proximidade à bomba, conclui que o impacto será maior nele do que em Mikháilov. Apesar disso, após a explosão, mesmo sem conseguir se mover, sem conseguir falar e ao sentir que “estava molhado perto do peito” (TOLSTÓI, 2015a, p. 231), Praskúkhin não consegue compreender que está passando pelos seus últimos minutos de vida e não entende porque seus companheiros não só não o resgatavam, mas soterravam seu corpo com pedras.

Algo semelhante pode ser observado no decorrer dos capítulos XXV e XXVI de *Sebastopol em agosto de 1855*. Dessa vez, o paralelo se dá entre os irmãos Mikhail Koziéltsov, o mais velho, e Vladímir Koziéltsov, o caçula. Ambos estão na zona de confronto quando o destacamento francês faz um ataque surpresa aos russos. Mikhail, que até então dormia, logo entende o que ocorre e se põe de prontidão para reagir. Em sua ânsia de atacar os inimigos ele, inclusive, incita os demais membros de sua companhia a lutar bravamente no combate. Ele acaba gravemente ferido e morre no hospital de campanha, acreditando que havia contribuído para a vitória de sua nação e

“experimentando a emoção indescritível da consciência de ter praticado um ato heroico” (TOLSTÓI, 2015a, p. 334). Já Vladímir, que sonhava com uma morte heroica no campo de batalha, morre inerte, sem um movimento sequer ao perceber que estava rodeado por inimigos. Ao final, segundo a descrição do narrador tolstoiano, restava apenas “algo de casaco” que “jazia de bruços no lugar onde antes estava Volódia” (TOLSTÓI, 2015a, p. 336).

O paralelismo temático da morte torna-se, portanto, um dos mais frequentes nas narrativas tolstoianas, sobretudo, porque ele se apresenta como um fator equalizador da vida: pobres ou ricos, boas ou más, todas as pessoas morrem. Além dos dois exemplos vistos aqui, o conto *Três mortes*, também da década de 1850, exemplifica perfeitamente esse paralelismo ao colocar em contraste as mortes de uma mulher rica, seu cocheiro e uma árvore, cortada para fazer o caixão. Essa utilização espelhada da morte permanece, inclusive, em sua obra tardia e foi motivação para algumas de suas narrativas como *Senhor e servo* (1895) e *Kholstomér* (1886).

Por meio, portanto, da criação bipartida da morte dos irmãos Koziéltsov e desse olhar bilateral sobre um mesmo fenômeno, a guerra, Tolstói trabalha não apenas em função de seu projeto artístico da construção de um ponto de vista mais elaborado, paralelístico, mas também, em função da derrisão da estética romântica, que, para Tolstói, era responsável por uma leitura estereotipada e imprecisa da vida no Cáucaso e do retrato artístico da guerra. Para Eikhenbaum (2019, p. 145, tradução nossa), Tolstói, em seu período caucasiano, “destrói o romantismo militar”.

Em *Sebastopol em agosto de 1855*, o escritor também explora, pela primeira vez, o parentesco como uma fonte para o paralelismo. Segundo Eikhenbaum (2019, p. 181, tradução nossa), “a motivação por meio do parentesco é um procedimento composicional que Tolstói costuma utilizar a fim de conectar várias personagens e grupos”. Esse recurso ganha força, sobretudo, nos romances, em que os grupos de personagens crescem e precisam, de alguma forma, estar conectados. Nesse primeiro momento de sua poética, essa motivação surge como um reforço para justificar o porquê de essas duas personagens, isto é, os irmãos Koziéltsov, ocuparem uma posição de destaque em relação às demais vozes do discurso. Além disso, o laço familiar permite “o encadeamento das cenas” que, em essência, seriam “independentes umas das outras” (EIKHENBAUM, 2019, p. 181, tradução nossa). Esse vínculo, no entanto, permite o entrecruzamento de cada uma das linhas narrativas com maior naturalidade e o efeito da *comparatio* se torna mais evidente precisamente por se tratar de dois irmãos, ou seja, pelo fato de ambos apresentarem uma

origem comum e uma posição semelhante em relação ao eixo familiar, isto é, os dois são irmãos, filhos dos mesmos pais, educados da mesma maneira. Logo, eles partem de um lugar inicial comum e são as atitudes que irão evidenciar as diferenças entre eles.

Nessa mesma época, Tolstói opta mais uma vez pelo laço do parentesco como fonte de sua criação narrativa em seu conto *Dois hussardos*, de 1856<sup>48</sup>, isto é, apenas um ano depois da narrativa dos irmãos Koziéltsov. Dessa vez, o vínculo não está em uma posição análoga, mas, sim, é vertical. Trata-se de um pai e um filho. Escolha que estabelece um paralelismo temporal mais amplo, já que se trata de diferentes gerações. Os relatos, portanto, ocorrem com uma diferença de vinte anos, o de Fiódor Ivánitch Turbin, pai, em 1828 e o de seu filho, o jovem conde Turbin, em 1848.

O conto divide-se em duas partes, em que a primeira narra a passagem de Fiódor Turbin pela cidade de K, onde conhece a viúva Anna Fiódorovna Záitseva, com quem se relaciona amorosamente, e a segunda, que descreve o pernoite do conde Turbin, filho de Fiódor Ivánitch, em Morózovka, propriedade rural de Anna Fiódorovna. Notamos, portanto, um espelhamento narrativo que acontece na própria estrutura do texto. Diferentemente de *Sebastopol em agosto de 1855*, o paralelismo estrutural de *Dois hussardos* não se dá no espaço, isto é, nos múltiplos olhares para um mesmo fenômeno, mas, sim, no tempo, de modo que a *comparatio* é enfatizada pelo aspecto geracional. Esse traço é reforçado não apenas pelo contraste mais óbvio, isto é, o par pai e filho, dois hussardos, mas também nas figuras de Anna e sua filha, Liza; a primeira, uma mulher coquete da alta sociedade provinciana, proprietária de terras; a outra, uma donzela romântica – nos moldes da primeira Liza romanesca russa, isto é, a de Karamzin – “uma criatura linda e extremamente pura” (TOLSTÓI, 2013a, pp.462-463).

Além do paralelismo parental, tanto na primeira como na segunda parte, surgem também paralelos intrageracionais, colocando em contraste as figuras de Fiódor Ivánitch e Zavalchévski – irmão de Anna Fiódorovna que se apresenta, inicialmente, como um “cavalariano aposentado” e que depois, revela-se, nunca foi cavalariano, mas desejava sê-lo – e, na segunda parte, o jovem comandante Turbin e Polozov, um alferes que o acompanha nas expedições de seu esquadrão. Por um lado, pai e filho se tornam sujeitos da *comparatio* quando analisados geracionalmente – a diferença entre os dois consiste,

---

<sup>48</sup> A escrita de *Dois hussardos* ocorre no período petersburguês da poética tolstoiana, em que o autor já havia deixado o serviço militar – o que ocorreu oficialmente a partir de 26 de novembro de 1855 – e se mudado para o epicentro dos círculos literários da época, São Petersburgo. A primeira entrada em seu diário que marca essa nova fase de sua produção ocorre em 21 de novembro de 1855: “Estou em Petersburgo com Turguênev”, autor que será uma espécie de mistagogo para Tolstói no mundo dos literatos da época.



precisamente, nesse aspecto: segundo o narrador tolstoiano, Fiódor era de uma época em que homens “trocavam tiros por causa de mulheres” (TOLSTÓI, 2013a, p. 386), ou seja, em que a masculinidade era marcada pela impetuosidade da ação do indivíduo, o que, de fato, o levou à morte ao duelar contra um estrangeiro; seu filho, no entanto, pertencia à geração dos “jovens desalentados que usa[vam] monóculo” e das “mulheres filosofas liberais” (TOLSTÓI, 2013a, p. 385), isto é, um período em que se prezava muito mais os bons modos e as discussões intelectualizadas –, no entanto, para além do aspecto moral, os Turbin se pareciam “como duas gotas de água” (TOLSTÓI, 2013a, p. 432), sobretudo na beleza e no papel que desempenham na vida militar. É a partir desse ponto de semelhança que pai e filho se tornam sujeitos da *comparatio* em relação aos seus companheiros da mesma geração. De modo geral, os Turbin representam uma espécie de protótipo do homem militar, com tendência à bebedeira, ao jogo e às farras em geral; em outras palavras, ambos são boêmios convictos. Seus pares, Zavalchévski e Polozov, no entanto, não compartilham desse estilo de vida e veem na vida no campo – e, no caso de Polozov, no casamento com uma moça bela e pura, – os meios para se alcançar o idílio.

Além dos espelhamentos entre as personagens e da presença do relacionamento entre elas – o que justifica a interação entre distintos os núcleos familiares – há também a duplicação de outros dois elementos, a sedução e o carteadado. Enquanto Fiódor Ivánitch é bem sucedido em convencer Anna Fiódorovna a se envolver com ele, seu filho não tem a mesma sorte com Liza, que não só o rejeita como também o detesta. Já em relação ao jogo de cartas, na primeira parte, o pai Turbin joga a fim de recuperar o dinheiro – inclusive, parte do tesouro nacional – que um de seus colegas militares perdera, já na segunda parte, o jovem conde Turbin usa o carteadado para ludibriar Anna Fiódorovna e lhe tirar dinheiro. Desse modo, apesar de seu temperamento intempestivo, Fiódor Ivánitch é mais claro em suas relações com Anna Fiódorovna e joga para auxiliar um colega que fora enganado, já o filho, que faz parte de uma geração mais “cordial” e, até mesmo, mais cerimoniosa, busca enganar mãe e filha, ao confundir Anna Fiódorovna com as regras do jogo e tentar seduzir Liza, sem deixar claro que se trata de um mero passatempo.

Nota-se, portanto, que não é apenas no plano temático que o paralelismo se desenvolve na obra de Tolstói. Ao observar sua obra juvenil, Eikhenbaum (2019) afirma que é possível perceber como as formas breves (contos, esboços e novelas curtas), aos poucos, acabaram se tornando limitadoras para a elaboração e para coexistência de múltiplas linhas narrativas, ou seja, a necessidade por um paralelismo estrutural impulsionou Tolstói em direção a uma crise em relação ao gênero em que sua criatividade

deveria se manifestar. Daí a mudança das formas breves para um gênero mais longo, o romance.

Só depois de adotar o gênero romance em sua obra, Tolstói foi capaz de desenvolver com maestria sua “escala dupla”, isto é, “uma menor, cujas partes davam forma aos detalhes da vida anímica e física; e outra maior, que era responsável por medir toda a extensão da obra” (EIKHENBAUM, 2019, p. 105, tradução nossa). O confronto entre essas duas escalas (pormenor *versus* generalização) tornou-se um traço marcante de sua obra, como apontamos no capítulo anterior.

Eikhenbaum, no entanto, não foi o primeiro formalista a apontar o paralelismo na poética de Tolstói. Em 1917, em seu ensaio “Arte como procedimento”, em que se vale justamente de exemplos da obra tolstoiana para sua argumentação, Chklóvski faz a seguinte colocação:

[...] o que importa no paralelismo é a sensação de não coincidência numa semelhança. A finalidade do paralelismo, [...] representa a transferência de um objeto de sua percepção habitual para a esfera de uma nova percepção; há, portanto, uma mudança semântica específica. (CHKLÓVSKI, 2013, p. 104)

Nesse sentido, o paralelismo seria, portanto, uma ferramenta que trabalha a serviço do estranhamento, ou seja, a fim de conceder uma nova roupagem à percepção que já se tornou automatizada. Segundo Chklóvski (1923, p. 115, tradução nossa), portanto, o procedimento do paralelismo tolstoiano é estabelecido por meio da “criação de uma forma escalonada”, isto é, da “bipartição das coisas em seus reflexos e contrastes”, em que partes antagônicas se complementam a fim de gerar uma estrutura única; ou seja, o paralelismo de Tolstói consistiria sobretudo na *comparatio*, ao deslocar “um par de conceitos absolutamente distintos [...] de sua série de associações habituais” (CHKLÓVSKI, 1923, p. 117, tradução nossa).

Seis anos depois, Chklóvski publica o seu artigo “Os paralelos em Tolstói”<sup>49</sup>, em que continua o projeto iniciado em “Arte como procedimento”. Novamente, o formalista russo defende a “transformação” dos fenômenos ao afirmar que “o artista é [...] um instigador da revolta das coisas” (CHKLÓVSKI, 1923, pp. 115-116, tradução nossa), sobretudo daquelas que são familiares. Nesse breve comentário, Chklóvski faz

---

<sup>49</sup> Esse artigo foi escrito em 1923 e consta no livro *O movimento do cavalo (Khód koniá)*, em que Chklóvski reúne uma série de artigos de sua autoria publicados na imprensa russa da época. Mais tarde, em 1929, “Os paralelos em Tolstói” surge como parte do artigo “A construção da novela e do romance” (*Stroénie rasskáza i romána*), publicado no volume *Sobre a teoria da prosa (O teorii prozi)*. Em português, temos a tradução desse artigo no famoso volume de Todorov, *Teoria da literatura*, em que ele reúne textos formalistas fundamentais.

apontamentos mais diretos em relação aos efeitos gerados pelo paralelismo. Para o crítico, o “jovem Tolstói [que] utiliza o paralelismo de modo bastante ingênuo” (CHKLÓVSKI, 1923, p.119, tradução nossa), aprimora a técnica de modo que ela se torna um traço fundamental na escrita de seus romances, concordando, portanto, com a crise de gênero apontada por Eikhenbaum em 1922.

Chklóvski, no entanto, parece se opor à importância que Eikhenbaum atribui ao laço de parentesco como objeto do símile ou da *comparatio*.

São-nos apresentados os dois irmãos Rostov e sua irmã, que são diferentes realizações de um mesmo tipo. Às vezes Tolstói os compara [...]. Nicolau Rostov é o retrato simplificado, enrijecido, de Natasha. Stiva Oblonsky revela-nos um aspecto de estrutura mental da Anna Karenina; o elo nos é dado pela palavra “um pouquinho”, pronunciada por Anna com a voz de Stiva. Stiva situa-se num patamar inferior em relação à irmã. Aqui, o parentesco não serve para ligar os caracteres: em seu romance, Tolstói relacionou tranquilamente personagens que concebera separadamente. Aqui, ele precisa do parentesco para construir os patamares.

O procedimento tradicional, que consiste em descrever um irmão nobre e o outro criminoso, mostra bem que, na tradição literária, a apresentação dos parentes não implica obrigatoriamente projeções diferentes de um mesmo caráter. (CHKLÓVSKI, 2013, p. 214)

Para ele, por mais que Tolstói se utilize do elo parental para expor caracteres semelhantes ou discrepantes, isso ocorre apenas a fim de “assentar a construção em patamares”, ou seja, em função de justificar a estrutura escalonada da narrativa. Em outras palavras, para motivar o paralelismo estrutural e não temático.

Assim como em “Arte como procedimento”, em “Os paralelos em Tolstói” Chklóvski também faz uso do conto *Kholstomér*, a história de um cavalo. Dessa vez, enfatizando o paralelismo e não mais o estranhamento. Segundo o crítico, o mecanismo é utilizado na narrativa a partir dos espelhamentos que surgem entre o cavalo e um de seus donos, Serpukhóvskoi. As personagens compartilham traços semelhantes, trejeitos e até um mesmo movimento de decadência em suas respectivas vidas. Ao final, o que os diferencia é a sua utilidade no mundo:

Muito tempo mais tarde, depois de andar pelo mundo, comer e beber, o corpo morto de Serpukhóvskoi foi enterrado. Nem o couro nem a carne nem os ossos serviram para nada. (TOLSTÓI, 2015b, p.74)

O que ecoa diretamente a descrição da morte de Kholstomér:

Uma semana depois, junto ao galpão de tijolos, só havia um grande crânio e duas tíbias, todos o resto tinha sido levado. No verão, um muji que catava ossos levou também as tíbias e o crânio e fez deles algum uso. (TOLSTÓI, 2015b, p.74)

Ao final de seu artigo, Chklóvski aponta para um aspecto específico do paralelismo tolstoiano. Segundo o crítico, quando bem dominado, o paralelismo é uma técnica que dispensa o segundo elemento da comparação. Chklóvski aponta Maupassant como mestre dessa arte e afirma que, comparado ao francês, o paralelismo de Tolstói é “mais primitivo” porque, para o russo, “o paralelo explícito é imprescindível” (CHKLÓVSKI, 1923, p. 122, tradução nossa). Em outras palavras, o que o crítico aponta é que o uso da *forma brevitatis*, isto é, da forma elíptica do símile (metáfora) e da comparação (ironia)<sup>50</sup> não fazem parte da poética de Tolstói.

De fato, dificilmente afirmaríamos que a obra tolstoiana é metafórica ou irônica. Isto porque, em sua forma reduzida (*brevitatis*), o tropo do símile e da comparação pressupõem um obscurecimento do discurso, ou seja, há uma “exigência maior em relação à receptividade do público” (LAUSBERG, 1998, p. 252, tradução nossa) que deverá decodificar o elemento ocultado. Esse processo de complexificação da linguagem, no entanto, não se mostra adequado ao projeto tolstoiano, que tem como um dos pilares de sua obra o aspecto educativo da literatura.

Embora Chklóvski atribua ao leitor russo – não acostumado à “violação do cânone”, diferentemente do francês, que a “sente mais nitidamente” (CHKLÓVSKI, 2013, p. 213) –, acreditamos que a fonte da necessidade de um uso mais “primitivo” do paralelismo não está no público, mas, como apontamos, em seu próprio projeto literário, que se vale do caráter didático da literatura. São famosas as empreitadas do autor russo ao universo da educação, que fez dele, inclusive, autor de um dos principais métodos de alfabetização<sup>51</sup> da língua russa do século XIX. Suas investigações no campo da educação têm início precisamente na década de 1850, de modo que suas criações literárias também são impregnadas por essa obsessão do autor. Em sua monografia, Eikhbaum chega a comentar sobre o tom educativo que Tolstói adota no período de formação de sua escrita.

<sup>50</sup> Segundo Lausberg (1998, p. 379, tradução nossa), a metáfora é “a extensão mínima da *similitudo*”. A ironia, por sua vez, “é o nível contrário da metáfora” (1998, p. 267, tradução nossa), ou seja, a extensão mínima não do símile, mas, sim, da *comparatio*. Se a metáfora “é uma concentração semântica” baseada pelo princípio da “similaridade, ou seja, [d]a existência de traços comuns” (FIORIN, 2019, p. 34), a ironia também é constituída pela concentração semântica, no entanto, não por meio da similaridade, mas, ao contrário, pela total dessemelhança, isto é, pela oposição.

<sup>51</sup> Refiro-me ao trabalho das cartilhas e livros de leitura – com dificuldade progressiva – elaboradas para a alfabetização na Escola de Iásnaia Poliana, isto é, instituição fundada na propriedade rural do autor, em que ensinava os filhos dos camponeses. A esse respeito, há o trabalho de Belkiss Rabelo intitulado “As cartilhas e os livros de leitura de Lev N. Tolstói”, que lhe rendeu a titulação de mestre na área de letras.

Na narrativa em prosa o tom é dado, sobretudo, pelo narrador que a compõe segundo seu próprio ponto de vista. Tolstói sempre permanece aquém de suas personagens, por isso, ele precisa de um intermediário, cuja percepção será responsável por fazer a descrição. [...] Seu próprio tom tende, constantemente, a se desenvolver fora das descrições das cenas, pairando sobre elas em forma de generalizações, de ensinamentos, quase como sermões. Frequentemente, esses sermões acabavam tomando uma forma declamatória, com procedimentos retóricos característicos do gênero. (EIKHENBAUM, 2019, p. 164, tradução nossa)

Esse aspecto didático e proselitista da literatura de Tolstói torna-se um traço marcante no período literário que se inicia após a publicação de sua *Confissão*. Sabe-se que depois da publicação deste texto, em 1882, o autor passa a criar narrativas, cuja base são os ensinamentos bíblicos. Sujeitos à interpretação do autor, os ensinamentos doutrinários do texto bíblico passam a ser adaptados para a realidade do povo, isto é, são criadas narrativas em uma linguagem simplificada – a fim de evitar a forma lacunar bíblica – inseridas no mundo russo da época, a fim de provocar um efeito de reconhecimento no leitor, que se torna protagonista de sua própria trajetória moral, não mais limitados pela incompreensão do texto religioso.

Não nos parece, portanto, que a adoção do autor por tropos menos lacunares e mais esclarecedores parta da recepção de seus escritos, até porque, inicialmente, sua obra foi lida exclusivamente pela aristocracia letrada da época, não só fluente em russo, mas também em alemão e em francês. Seria difícil acreditar que essa nobreza desconhecesse a tradição literária francesa, já que foi, sobretudo, a partir desse legado que a literatura russa se formou. A escolha, portanto, por esse àquele modelo paralelístico parece-nos uma decisão estética, e não uma herança “falha” da tradição literária russa.

Neste capítulo, tentamos demonstrar brevemente como as observações de Boris Eikhenbaum e Viktor Chklóvski se articulam a fim de discutir o paralelismo da obra de um de seus conterrâneos de maior destaque em nível mundial. Como parte do trabalho formalista, a detecção dos procedimentos e seus efeitos narrativos são primordiais para a compreensão do funcionamento da obra de um artista. As narrativas de Tolstói, com sua perspectiva voltada para o novo, transmitem o frescor de um escritor que dedicou sua poética àquilo que não era óbvio, àquilo que, segundo a terminologia chklóvskiana, buscava o desautomatizante. Revelando, assim, que na base de seu sistema artístico está um jogo dialético entre a ruptura com o que era tradicional e a busca por novas possibilidades estilísticas.

## Considerações finais

Em nosso trabalho, buscamos esclarecer e apresentar os conceitos fundamentais para a compreensão da poética de Tolstói postulados por Boris Eikhenbaum. Nossa metodologia foi fragmentar os pontos de destaques e comentá-los individualmente, a fim de estabelecermos não apenas um sistema imanente de nosso objeto de análise, o texto de Eikhenbaum, mas usá-lo como ponto de partida para uma discussão mais abrangente.

Nosso propósito foi elaborar uma argumentação que não se estabelecesse apenas no recorte diacrônico de produção do estudo formalista, mas que dialogasse com diferentes períodos desta corrente crítica bem como estabelecesse contato com estudos dos temas abordados que, em diversas ocasiões, romperam geográfica e temporalmente com o texto de *O jovem Tolstói*.

Se por um lado, buscamos movimentar uma ampla bibliografia russa, já que ainda hoje essa crítica permanece inacessível para grande parte do público lusófono, por outro, não poderíamos ignorar contribuições fundamentais de estudiosos da literatura que se estabeleceram em nosso país como referências de alguns dos temas abordados nesse trabalho, como Edward Forster, Anatol Rosenfeld, Norman Friedman, Roland Barthes, Gérard Genette, entre outros. Nosso objetivo, portanto, nesse movimento de articular uma tradição crítica menos conhecida àquela que estamos habituados foi produzir um trabalho cuja leitura sirva para estudiosos das diversas literaturas, e não apenas da russa ou, especificamente, de Lev Tolstói. Tratamos de procedimentos recorrentes nas obras de diversos romancistas, de modo que a discussão que aqui teve Tolstói como foco de análise, pode ser repensada à luz de outras poéticas.

Por meio desse movimento, nossa intenção foi destrinchar a análise estrutural (ou morfológica) presente no texto de Eikhenbaum. A proposta de tradição artístico-literária que constitui o cânone pessoal de Tolstói presente em *O jovem Tolstói*, como dissemos ao longo deste trabalho, não pôde ser considerada em nossa pesquisa; mas, certamente, ao permitir a identificação das filiações e rupturas do romancista russo com seus “modelos ideais”, possibilitaria uma ampliação das discussões dos conceitos analisados não apenas no sistema estilístico de Tolstói, mas na evolução destes procedimentos em uma perspectiva diacrônica.

Nesse sentido, o trabalho aqui apresentado não se propôs a discutir a produção tolstoiana em todas as suas irradiações, mas se concentrou na “individualidade autoral”, a fim de revelar sua “personalidade [criativa] dinâmica” (TYNIÁNOV, 2018, pp. 103-104). Ao final, esperamos ter conseguido guiar o leitor pelo percurso crítico apresentado por Eikhenbaum, ou nas palavras do próprio Tolstói (*apud* EIKHENBAUM, 2009, p. 63), conduzir o “leitor pelos labirintos de encadeamentos”, rumo “às leis que regem a elaboração desses encadeamentos”.

**Anexo 1: Textos de Boris Eikhenbaum sobre a poética de Tolstói, segundo a listagem de V. V. Záitsev e N. A. Kolobok**

1. Sobre Lev Tolstói (О Льве Толстом). *Jizn iskusstva*, 22-23 de novembro, n.299-300, p.1 (1919)
2. Um labirinto de encadeamentos: sobre “o cupom falso” de L. Tolstói (Лабиринт сцеплений [О «Фальшивом купоне» Л. Толстого]). *Jizn iskusstva*, 10 de dezembro de 1919, n.314, p. 1 (1919)
3. Sobre as crises de Tolstói (О кризисах Толстого). *Jizn iskusstva*, 23-25 de novembro, n.613-615, pp. 2-3 (1920)
4. *O jovem Tolstói (Молодой Толстой)*. Petersburgo, 1922, 155 p. (1922)
5. Prefácio. In: TOLSTÓI, Lev. *O divino e o humano e outros contos (Божеское и человеческое и другие рассказы)*. Petersburgo: GIZ, 1922, pp. 5-10. (1922)
6. A poética de L. N. Tolstói (Творчество Л. Н. Толстого). In: TOLSTÓI, Lev. *Infância. Adolescência. Juventude*. Petersburgo: GIZ, 1922, pp. 1-43 (1922)
7. Resenha à A nova biografia de Lev Tolstói (N. N. Gussev. Tolstói em sua juventude. Moscou: Izd. Tolst. Muzeia, 1927) (Рецензии к Новой биографии Льва Толстого (Н. Н. Гусев. Толстой в молодости. Изд. Толст, музея. М., 1927). *Krásnaia gazeta*, Leningrado, edição noturna, 17 de fevereiro de 1927, n.45, p. 4 (1927)
8. *Lev Tolstói: os anos cinquenta (Лев Толстой. 50-е годы)*. Leningrado, Priboi, 1928, 416 p. (1928)
9. A carreira literária de L. Tolstói (Литературная карьера Л. Толстого). *Zariá Vostoka*, Tiblíssi, 9 de setembro de 1928, n.209, p. 5. (1928)
10. L. Tolstói na revista *Sovremennik* (Л. Толстой в «Современнике»). *Zvezdá*, 1928, n.8, pp. 110-142. (1928)
11. Tchernichévski e Tolstói (Чернышевский и Толстой). *Krásnaia gazeta*, Leningrado, edição noturna, 29 de novembro de 1928, n.329, p. 3 (1928)
12. S. Zweig sobre Tolstói (С. Цвейг о Толстом). In: EIKHENBAUM, Boris. *Minha época (Мой современник)*. Leningrado: Izd. Pissatelei Leningrade. (1929)
13. Tolstói antes de “Guerra e paz” (Толстой до «Войны и мира»). In: OSTROVSKI, A. *O jovem Tolstói nas anotações de seus contemporâneos*



- (*Молодой Толстой в записях современников*). Leningrado: Izd. Pissatelei v Leningrade, 1929, pp. 9-39 (1929)
14. *Lev Tolstói: os anos sessenta* (Лев Толстой. 60-е годы). Leningrado-Moscou: GIKHL. 1931, 424 p. (1931)
  15. “Conto do dezanzebrista”, de L. Tolstói (1862-1863) («Повесть о декабристе» Л. Толстого [1862—63 гг.]). *Katorga i ssilka*, 1931, vol. 6, pp. 125-140 (1931)
  16. A filosofia de “Guerra e paz” (Философия «Войны и мира»). *Literatúrnaia gazeta*, 9 de janeiro de 1931, n.4, p. 3 (1931)
  17. Comentários. In: TOLSTÓI, Lev. *Guerra e paz*. Moscú: GIKHL, tomos 1-4, (1934—1935)
  18. Lev Tolstói e Pedro I da Rússia (Лев Толстой и Петр Первый). *Literatúrnyi Leningrad*, 20 de maio de 1934, n.23, p. 2. (1934)
  19. Como trabalhava Lev Tolstói (Как работал Лев Толстой). *Izvestia TIK i BTSIK*, 20 de novembro de 1935, n.269, p. 5. (1935)
  20. Como Lev Tolstói não escreveu um romance sobre Pedro, o Grande (Как Лев Толстой не написал романа о Петре I). *Literatúrnyi kritik*, 1935, n.11, pp. 140-155. (1935)
  21. Sobre o conto “O prisioneiro do Cáucaso”, de L. Tolstói (О рассказе Л. Толстого «Кавказский пленник»). In: TOLSTÓI, Lev. *O prisioneiro do Cáucaso*. Leningrado: Detgiz, 1935, pp. 53-68. (1935)
  22. Os estímulos criativos de L. Tolstói (Творческие стимулы Л. Толстого). *Literatúrnaia utchióba*, 1935, n.9, pp. 46-56. (1935)
  23. Tolstói e Schopenhauer: sobre a questão da elaboração de “Anna Kariênina” (Толстой и Шопенгауэр [К вопросу о создании «Анны Карениной»]). *Literatúrnyi sovremennik*, 1935, n.11, pp. 134-149. (1935)
  24. Algumas palavras sobre “Guerra e paz” (Несколько слов по поводу книги «Война и мир»). In: TOLSTÓI, Lev. *Guerra e paz*. Leningrado, tomo 3-4, 1936, pp. 657-663. (1936)
  25. Sobre a narrativa “Khadjí Murát”, de L. Tolstói (О повести Л Толстого «Хаджи Мурат»). In: TOLSTÓI, Lev. *Khadjí Murát*. Moscú-Leningrado: Detuzdat, 1936, pp. 156-172. (1936)
  26. Comentários. In: TOLSTÓI, Lev. *Guerra e paz*. Minsk: Gizbel, tomos 1-4, 1937. (1937)

27. Prefácio. In: RUSSANOV, A. G. *Recordações de Lev Nikoláievitch Tolstói (1885-1901)* (*Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом. 1885—1901*). Voronej, 1937, pp. 3-4. (1937)
28. Púchkin e Tolstói (Пушкин и Толстой). *Literatúrnyi sovremennik*, 1937, n.1, pp. 136-147. (1937)
29. Tolstói e Paul de Kock (Толстой и Поль де Кок). In: JIRMÚNSKI, Viktor (Org.) *Antologia ocidental (Западный сборник)*. Moscou-Leningrado: Izd. AN SSSR, 1937, pp. 291-308. (1937)
30. Resenha à Cartas para L. N. Tolstói (Sofia Tolstáia. Cartas para L. N. Tolstói [1862-1910] Moscou-Leningrado: Academia, 1936, 862 p.) (Рецензии к Письмам к Л. Н. Толстому [Т о л с т о я С. А. Письма к Л. Н. Толстому. 1862—1910. М.—Л., «Academia», 1936, 862 стр]). *Literatúrnoe bozrenie*, 1937, n. 3, pp. 40-41. (1937)
31. Um patriota da terra russa (L. N. Tolstói) (Патриот земли русской [Л. Н. Толстой]). *Komsomólskaia pravda*, 9 de setembro de 1938, n.208, p. 3. (1938)
32. Lev Tolstói: aos 110 anos de seu nascimento (Лев Толстой [К 110-летию со дня рождения]). *Krasnoflótets*, 1938, n.1, pp. 27-29. (1938)
33. Lev Nikoláievitch Tolstói (Лев Николаевич Толстой). In: *Sobre “Os frutos da instrução”: antologia de artigos (О «Плодах просвещения». Сборник статей)*. Leningrado: 1938, pp. 9-60. (1938)
34. Sobre as contradições de Lev Tolstói (О противоречиях Льва Толстого). *Literatúrnyi sovremennik*, 1939, n.7-8, pp. 231-250. (1939)
35. Tolstói após “Guerra e paz” (1970-1874) (Толстой после «Войны и мира» [1870—1874]). *Literatúrnoe naslédstvo*, vol. 35-36, 1939, pp. 221-264. (1939)
36. Anna Kariênina («Анна Каренина»). *Sména*, 20 de novembro de 1940, n.269, p. 3. (1940)
37. Notas sobre o trabalho artístico de L. Tolstói (Aos 30 anos da sua morte) (Заметки о творчестве Л. Толстого [К 30-летию со дня смерти]). *Zvezdá*, 1940, n.11, pp. 131-138. (1940)
38. Sobre a questão das fontes de “Anna Kariênina” (К вопросу об источниках «Анны Карениной»). *Utch. zap. LGU*, n.76, Seria filol. nauk, vol.11, 1941, pp. 191-229. (1941)
39. Kutúzov no romance “Guerra e paz”, de L. Tolstói (Кутузов в романе Л. Толстого «Война и мир»). *Leningrad*, 1941, n.21-22, pp. 21-22. (1945)

40. L. N. Tolstói (Л. Н. Толстой). In: *L. N. Tolstói*, Talín, 1945, pp. 3-29. (1945)
41. Lev Tolstói e o povo russo (Aos 35 anos da morte de L. N. Tolstói) (Лев Толстой и русский народ [К 35-летию со дня смерти Л. Н. Толстого]). *Leningrádskaia pravda*, 20 de novembro de 1945, n.270, p. 3. (1945)
42. *Problemas comuns nos estudos de L. Tolstói* (Очередные проблемы изучения Л. Толстого). Leningrado: Izd. LGU, 1946, pp. 279-293. (1946)
43. Esboço jornalístico introdutório de L. Tolstói (Ранний публицистический набросок Л. Толстого). *Utch. zap. Leningrad. gos. ped. in-ta im A. I. Guertsena*, t. 67, 1948, pp. 135-137. (1947)
44. A lenda do galho verde: aos 40 anos da morte de L. N. Tolstói (Легенда о зеленой палочке. К 40-летию со дня смерти Л. Н. Толстого). *Ogoniók*. 1950, n.47, pp. 23-24. (1950)
45. Antologia de recordações ou crestomatia? (Сборник воспоминаний или хрестоматия?). *Novyi mir*, 1955, n.11m pp. 258-261. (1955)
46. A história de uma palavra (Sobre a avaliação de I. S. Turguênev do romance “Guerra e paz”, de L. N. Tolstói) (История одного слова [по поводу оценки И. С. Тургеневым романа Л. Н. Толстого «Война и мир»]). *Ogoniók*, 1956, n.3, p. 16. (1956)
47. Lev Tolstói leitor de Belínski (Лев Толстой за чтением Белинского). *Molodáia gvárdia*, 1956, n.2, pp. 232-234. (1956)
48. Sobre a compreensão de Lenin do significado histórico de Tolstói (О взглядах Ленина на историческое значение Толстого). *Voprossy literatury*, 1957, n.5, pp. 116-127. (1957)
49. Os pensamentos de L. Tolstói sobre a literatura (Мысли Л. Толстого о литературе). *Voprossy literatury*, 1957, n.1, pp. 217-221. (1957)
50. Dos anos estudantis de L. N. Tolstói (Из студенческих лет Л. Н. Толстого). *Rússkaia literatura*, 1958, n.2, pp. 69-84. (1958)
51. Obras completas de L. N. Tolstói em 90 tomos (Notas críticas) (90-томное собрание сочинений Л. Н. Толстого [Критические заметки]). *Rússkaia literatura*, 1959, n.4, pp. 216-223. (1959)

## Anexo 2: Capítulos de *O jovem Tolstói*, de Boris Eikhenbaum

### Capítulo 2: “Experiências no campo do romance”<sup>52</sup>

#### 1. *Infância*: estilo e composição

O páthos fundamental do jovem Tolstói consiste na negação dos modelos românticos, tanto no campo do estilo quanto no campo do gênero. Ele não pensa qual será a fábula e não se preocupa com a escolha do herói. Não faz parte de sua essência a narrativa romântica, centralizada na figura de um protagonista com peripécias amorosas, que tecem uma fábula complexa, com paisagens líricas e convencionais. Ele se volta para os elementos mais fundamentais, para a exploração dos detalhes, para os pormenores (*mélotchnost*), para a descrição e representação das personagens e objetos. Nesse sentido, Tolstói permanece afastado do segmento da arte dita “elevada” e, desde o início, introduz uma tendência simplificadora em sua arte criativa. Daí sua a intensa introspecção (*samonabliudénie*) e o autoflagelamento (*samoispytyvanie*), e também a preocupação em transmitir seus sentimentos da maneira mais direta possível, almejando ver-se livre de qualquer tradição. Em seu diário há uma frase singular sobre esse tema: “aqueles que olham as coisas com a finalidade de descrevê-las, as veem com uma aparência falsa; eu mesmo já tentei fazer isso”. Tolstói examina atentamente a si mesmo e o mundo, a fim de encontrar uma nova forma de perceber a vida anímica e a natureza. É natural, portanto, que, entre os primeiros problemas formais que ele coloca para si mesmo, esteja o da descrição (*opisánie*), e não o da narratividade (*povestvovánie*); problemas de estilo, e não de composição ou de gênero.

Junto a essa aspiração geral de sua poética, surge a questão da generalização (*gueneralizátsia*). Seu narrador não se associa, de algum modo, às personagens, permanecendo um estranho, um observador atento ou mesmo um experimentador. Seu tom pessoal é livre de qualquer tensão emocional: ele olha e analisa. As “digressões” (*otstuplénie*) teóricas são um elemento indispensável para sua poética. Suas premissas básicas demandam um tom de racionalidade intencional e assertiva. A generalização fortalece a posição do autor-observador, que examina a partir de um ponto de vista

---

<sup>52</sup> Segundo capítulo do livro *O jovem Tolstói*, de Boris Eikhenbaum.

externo. Perspectiva que deve prover o pano de fundo no qual surgirão os detalhes da vida anímica, em paradoxo ao seu detalhamento (*mélotchnost*) aguçado.

As bases de seu método artístico já estão estabelecidas nos diários juvenis. Quanto às formas, não foram obtidas de uma só vez. O período que antecede *Guerra e Paz* foi um momento não de conquistas, mas de buscas. Em *Infância*, Tolstói passa a impressão de um autor pronto e pleno, isso ocorre apenas por sua extrema cautela e, até mesmo, timidez. Era necessário ainda se convencer de que poderia escrever um “bom” trabalho. É significativo, portanto, que, precisamente após *Infância*, tenha início um período de esboços e experimentos, um período de lutas e dúvidas torturantes. E não é de se surpreender também, que após *Infância* o sucesso de Tolstói comece a diminuir, de modo que, ao longo dos anos 60, ele se tornou um autor quase esquecido.

O projeto do “romance” autobiográfico, que consistia na descrição de quatro épocas da vida (*Infância, Adolescência, Juventude e Mocidade*), estava organicamente relacionado com as principais tendências artísticas de Tolstói. Ele não pensava em nenhum esquema de aventura, nem mesmo ao estilo *David Copperfield*, de Dickens. Essa não deveria ser a “história de uma vida”, mas algo completamente diferente.

Em lugar da concatenação de ações ou eventos, há a concatenação de cenas e impressões individuais. O herói, no sentido mais antigo da palavra, não foi necessário para Tolstói porque ele não via necessidade em encadear os eventos. Não é por acaso que o romance imaginado devesse acabar no período da “Mocidade”, já que Tolstói, de modo geral, pouco se preocupava com a questão da finalização. Ele precisava apenas de alguma perspectiva diante de si. A personalidade do herói é combinada a partir da introspecção (*samonabliudénie*) dos diários; não se trata de um “tipo”, nem mesmo de uma personalidade, mas daquele que carrega as *generalizações*, aquele cuja percepção Tolstói utiliza para motivar a minúcia (*mélotchnost*) das descrições. O material do romance não é construído com base na personalidade de Nikólenka<sup>53</sup>, mas ao contrário, a personalidade é determinada pelo material. Por isto, é característico que depois de *Infância*, em que Nikólenka é apenas o ponto definidor das linhas de percepção, e, em que a *generalização* e o *detalhamento* (*mélotchnost*) estão em estado de equilíbrio, Tolstói comece a perder o interesse por seu romance. O movimento cronológico da trama é totalmente desnecessário para o autor; seu herói não é levado a lugar nenhum, nem se espera que algo seja feito

---

<sup>53</sup> Protagonista de *Infância*. (Nota da tradutora, doravante NdT)

com ele. A necessidade de prestar atenção cada vez mais à sua personalidade, leva a um acúmulo de *generalizações* (*gueneralizátsii*). Não é à toa que, em 1852, Tolstói escreva a Nekrássov:

A forma autobiográfica que adotei e a conexão forçada entre as partes subsequentes com a anterior envergonham-me tanto que, frequentemente, sinto vontade de abandoná-las e deixar a primeira parte sem continuação (15/09/1852).

Essa indicação de uma conexão “forçada” (*prinujdiónnost*) entre as partes é especialmente característica. Para Tolstói, a personalidade de Nikólenka em si não era, isto está claro, o fio condutor responsável por unir as partes do romance de maneira natural. Depois de *Infância*, a própria forma autobiográfica parece ter perdido seu significado, já que ela condicionava a centralização do material e o agrupamento dele em torno da personalidade de um protagonista, o que era totalmente inconsistente com as intenções artísticas de Tolstói. Essa concentração do material psicológico ao redor de uma única personagem lhe era estranho. *Infância* não parecia parte de um romance, mas algo fechado em si mesmo.

A criação de *Infância* se estende do final de 1851 até meados de 1852. Nessa época, Tolstói lia Sterne, Rousseau, Töpffer e Dickens. A ligação que há entre a leitura e o trabalho literário é inegável: *Tristram Shandy* e *Viagem Sentimental* de Sterne, *Confissão* de Rousseau, *A biblioteca de meu tio* de Töpffer e *David Copperfield* de Dickens são as influências ocidentais de *Infância*. Essa escolha não foi acidental, todos esses tópicos estão ligados entre si através de um certo fio histórico-literário. Entre Sterne e Töpffer a linha passa por Xavier de Maistre, o sterniano francês, autor de *Viagem ao redor do meu quarto*. Muitos dos procedimentos de Sterne estão presentes aqui: a paródia da trama, o prolongamento proposital da narrativa por meio das digressões líricas e filosóficas, o contínuo miniaturismo (*miniaturizm*) das descrições (Kleinmalerei<sup>54</sup>) etc.; até os apelos a uma certa Jenny e as comparações com o tio Toby em *Tristram Shandy*. Além disso, Sterne foi guiado pela tradição francesa e desprovido de muitos traços ingleses. Töpffer surge como seguidor e discípulo de de Maistre. Em 1859, a pedido do editor, que enviasse algo novo, de Maistre responde:

---

<sup>54</sup> Termo da teoria da arte que designa o miniaturismo na pintura (sinônimo de Miniaturmalerei); no âmbito da literatura, diz respeito à representação de detalhes pequenos e pormenorizados. (<https://www.duden.de/rechtschreibung/Kleinmalerei>) (NdT)

Vejo tamanha diferença entre as ideias que reuni em minha juventude sobre a literatura e aquelas que são seguidas pelos autores atuais – que fazem sucesso entre o público –, que me sinto confuso [...]. Espero tê-lo convencido de minha incapacidade de acrescentar qualquer coisa à minha pequena antologia; no entanto, o desejo de atender ao seu pedido leva-me a enviar-lhe umas bobagzinhas<sup>55</sup> que acabo de receber e que podem servir para dar continuidade às minhas. Já que não sou capaz de lhe oferecer aquilo que não posso escrever, recomendo-lhes essas coisas que gostaria de ter escrito.<sup>56</sup>

Töpffer torna-se o continuador da linha mais recente da literatura francesa, associada ao século XVIII, e é visto em contraste aos românticos. Sainte-Beuve define da seguinte maneira a impressão que os romances do suíço causavam aos leitores franceses: “Vimos aqui um modelo que realmente deveria ser colocado em oposição às nossas próprias obras, tão refinadas e nocivas”. A filiação literária de Töpffer é característica e muito semelhante à do jovem Tolstói: Rousseau, de quem ele – segundo suas próprias palavras – não se separou por dois ou três anos; Bernardin de Saint-Pierre (*Paul et Virginie*), Goldsmith (*The Vicar of Wakefield*) e, por fim, o próprio Benjamin Franklin. Ao apontar para o retorno de Töpffer à literatura antiga, e aparentemente obsoleta, Sainte-Beuve acrescenta: “Em suma, Töpffer começou como todos nós, voltou ao passado para poder ir adiante”.

A combinação de Töpffer com Sterne, por um lado, e com Rousseau, por outro, revela-se completamente autêntica e significativa para Tolstói. Não se trata de uma mera submissão à influência individual de um escritor específico, mas de uma assimilação criativa e ativa de toda uma escola literária, cujos métodos artísticos eram semelhantes às intenções do jovem Tolstói. É sintomático que Dickens seja assimilado por Tolstói apenas na medida que o fator histórico o conecta a Sterne, isto é, sobretudo na exploração dos detalhes e no miniaturismo (*miniaturizm*) geral das descrições. Todo este ciclo de leitura é definido segundo uma tendência fundamental para Tolstói: a destruição da poética romântica com todas as suas construções de tramas e estruturas estilísticas. Por isso, Tolstói não apresenta imitações diretas, mas apenas a assimilação de alguns procedimentos artísticos, necessários para a elaboração de seu próprio sistema. Por exemplo, Tolstói elege Sterne como o seu escritor favorito e o traduz, ainda que as características específicas de Sterne em inglês lhe sejam estranhas: “até mesmo para um

<sup>55</sup> Da autoria de Töpffer (Nota edição estadunidense, doravante NdEE).

<sup>56</sup> O trecho foi retirado dos artigos (1841) de Sainte-Beuve, impressos como prefácios ao romance *Rosa et Gertrude* (Paris, Duboehet. 1847) de Töpffer. (Nota da edição russa, doravante NdER)

escritor como ele, as digressões são um fardo”<sup>57</sup>. Ele apreende Sterne sobre um pano de fundo especial, já que a tradição inglesa e o sternismo em si não lhe são necessários. Para ele, o importante em Sterne é aquilo que já fôra aprendido por de Maistre e Töpffer: a sinceridade geral, o estilo “familiar” (*seméinost*), que permitisse uma descrição abundante de detalhes, a ausência de esquemas complexos nas tramas, uma composição livre. Além disso, havia também em Tolstói uma tradição russa que partia de Karamzin, avaliando Sterne não como o autor de *Tristram Shandy*, mas de *Viagem Sentimental* (o próprio Tolstói apontou justamente essa obra e a traduziu). Sterne, enquanto parodiador, derrubou as formas habituais do romance inglês, estranhas à literatura russa, que ainda mal sentia o terreno propício para o desenvolvimento da prosa. A partir disso, surge um Sterne especificamente russo, narrador “sensível” de narrativas comoventes. Os traços dessa tradição russa podem ser vistos em *Infância* de Tolstói, ainda que apenas no endereçamento aos leitores:

Para ser aceito por meus leitores seletos, exijo muito pouco: que os senhores sejam sensíveis, isto é, que possam, vez ou outra, se compadecer da alma e até derramar algumas lágrimas ao se lembrar de uma personagem pela qual os senhores tenham nutrido profunda admiração, alegrar-se com ela e não sentir vergonha de suas lembranças, do fato de ser uma pessoa religiosa ou por buscarem, ao ler minhas narrativas, justamente por aqueles lugares que tocam os seus corações, e não por aqueles que os levam ao riso.

Por outro lado, considerando os limites da própria literatura russa, a *Infância* de Tolstói não foi um episódio isolado nem inesperado. O início desse romance autobiográfico, e precisamente a descrição da infância, foi apontada por Karamzin (novamente nos deparamos com esse nome) em seu inacabado *Um cavaleiro de nosso tempo*<sup>58</sup> (coincidentemente, *Tristram Shandy* é inacabado assim também como o romance de Tolstói). É indiscutível a presença de uma fonte inglesa em Karamzin, sobretudo *Tristram Shandy* de Sterne: os títulos dos capítulos (principalmente o do quarto: “O que foi escrito apenas para haver um quinto”), o jogo de palavras, o estilo livre da “fala”, as inserções (“um excerto da história da Condessa”), as inesperadas interrupções de cartas (“não podemos analisar as dez últimas linhas de nenhuma maneira: elas estão quase todas apagadas pelo tempo”) e, finalmente, a menção a Sterne já no primeiro capítulo (“O nascimento do meu herói”):

<sup>57</sup> Sobre Sterne nos diários de Tolstói em 10/08/1851. (NdT)

<sup>58</sup> Em russo *Рыцарь нашего времени*. Ainda sem tradução para o português, o texto original pode ser encontrado no seguinte link: <https://rvb.ru/18vek/karamzin/2hudlit/01text/vol1/02stories/09.htm>. (NdT)



O pai Leonov era um típico nobre russo, um capitão reformado com algumas feridas, um homem de cerca de cinquenta anos, nem rico nem pobre, e, acima de tudo, o homem mais gentil; contudo, de modo algum semelhante ao tio de Tristram Shandy, bom à sua maneira, afinal, era um russo.

É interessante que Karamzin oponha conscientemente seu romance biográfico aos romances históricos, como pode ser visto na introdução:

Já faz algum tempo que os romances históricos entraram em moda. O inquieto conjunto de pessoas que são chamados autores perturba os restos sagrados de Num, Avrelev, Alfredov, Karlomanov e, ao usar os direitos (quase nunca corretamente) tomados por eles, desde os tempos imemoriais, conclama os antigos heróis de suas cabanas apertadas (como diz Ossian), para que eles nos entretenham ao entrarem em cena nesses contos. Excelente comédia de títeres! [...] Nunca fui entusiasta fervoroso da moda em suas indumentárias; não desejo também seguir as modas de composição; não desejo acordar os grandes mortos da humanidade; detesto quando meus leitores bocejam e, para evita-lo, em vez de contar um romance histórico, penso em contar a história romântica de um conhecido meu.

Esse deslocamento do romance histórico para o familiar e biográfico também ocorre na época do aparecimento de Tolstói. Depois de Karamzin, a prosa russa dá seu lugar à poesia, que atinge seu auge na década de 1830. Nesse momento, há uma nova onda de prosa e um novo renascimento do romance histórico: Zagoskin, Lajetchnikov, Massalski, Kukolnik, Polevoi etc. A eles se juntam precisamente *A filha do capitão*, de Púchkin, e *Tarás Bulba*, de Gógol. A prosa complexa e estilisticamente refinada de Marlínski, surge mais ou menos nessa época, baseada em procedimentos da poesia, que, nos anos 40, amadurece até chegar à prosa de Lérmontov. Ocorre uma ruptura. Os procedimentos e o material mudam. Surge todo um período de romances e narrativas biográficas, que resulta em *Infância*, de Tolstói; *O sonho de Oblómov*, de Gontcharov; *Crônica familiar* e *Os anos de infância do neto de Bagrov*, de Aksákov. Ponto que foi discutido pela crítica da época. B. N. Almázov escreveu, em 1852, para o *Moscovitanine*: “Não é possível não se alegrar com o fato de que, nos últimos anos, começaram a aparecer muitos romances e novelas que possuem como temática o retrato do período da infância”<sup>59</sup>. O próprio Tolstói, ao ler o número do *Sovremennik* em que foi impresso *Infância*, escreve em seu diário: “há uma boa novela, parecida com minha *Infância*, mas não de todo”. Essa novela chamada *Iákov Iákovlitch* pertencia a Nikolai M (pseudônimo de P. A. Kulich) e estava, imediatamente, associada a outra, *História de Uliana*

<sup>59</sup> *Sovremennik*, 1852, T. XXXV, pp.137-188. (NdER)

*Terétevná*, que fôra publicada anteriormente. Em termos de gênero, ambas eram muito semelhantes a *Infância*; era possível perceber a ligação com a literatura inglesa, sobretudo com Dickens, principalmente nos títulos dos capítulos, bem à maneira de *David Copperfield*: “Que tipo de pessoa era Uliana Terétevná”, “Meu sonho não está próximo, mas ainda assim se realizará”, “Adquiri os direitos à cidadania na família de Uliana Terétevná”, “Uma nuvem surge no horizonte claro”, “Incríveis descobertas que fiz com Iákov Iákovlitch”, “Faço uma descoberta ainda mais surpreendente” etc. Repetem-se os motivos tradicionais desse gênero: aulas tediosas de aritmética, um livro favorito e a partida para a cidade a fim de estudar. A novela também se opõe ao dispor os aspectos da trama como alguma outra coisa:

Minha narrativa se desenvolveu de tal maneira que parece ter sido elaborado o seu começo. Receio que o leitor não se esqueça de minha promessa, e não espere de mim o desenvolvimento de um trecho baseado em novelas e romances comuns.

Ele escreve uma biografia e, por isso, falará das circunstâncias mais comuns da vida, sobre as ações mais simples, acerca de todas a miudezas do meio familiar.

Gostaria de estabelecer com meu leitor o relacionamento mais sincero que há, para que meu texto soasse para ele como conversas tranquilas, travadas por um grupo de pessoas próximas, durante o chá ao anoitecer, quando as preocupações do dia chegam ao fim, quando já se sente livre de qualquer afazer exaustivo ao se recompensar com uma efusão ingênua de sentimentos do dia e a compulsão em lidar com pessoas estranhas ao nosso temperamento. Apenas com tal disposição de espírito, a imagem de Uliana Terétevná apareceria para ele no mesmo encanto melancólico em que aparece para mim.

Ainda em 1850, Tolstói desejava escrever uma narrativa vista “da janela”, que deveria consistir, evidentemente, em uma descrição detalhada de várias cenas, ligadas, umas às outras, apenas pela localização e pelo modo de observação. Esse projeto surgiu, provavelmente, em contato com a leitura de Sterne e Töpffer. Nas narrativas de Töpffer, a janela possui um papel importante como ponto de observação. Júlio passa uma hora inteira à janela observando e pensando; é assim que uma série de descrições separadas são motivadas, surgindo uma após à outra: o hospital, a igreja, o chafariz, os gatinhos, todas as cenas de rua possíveis; “e isso é apenas uma pequena porção dos milagres que podem ser vistos de minha janela”. Tolstói aprecia em Sterne e Töpffer justamente a atenção aos detalhes, essa observação intensa, que torna a descrição valiosa em si mesma. Em *Infância*, segundo suas próprias palavras, ele “não foi autônomo nas formas de expressão”. Na realidade, vemos não apenas uma tendência geral em retratar detalhes,

mas um tom sentimental e melancólico, adotado por Tolstói a partir da leitura de Sterne e Töpffer. No capítulo XV, uma das típicas digressões líricas está em contato direto com isso:

Será que voltarão algum dia o frescor, a despreocupação, a necessidade de amor e a força da fé que gozamos na infância? Que tempo pode ser melhor do que aquele em que as duas melhores virtudes – a alegria inocente e a infinita carência de amor – eram as motivações na vida?  
 Onde estão as preces fervorosas? Onde está o melhor dom – as lágrimas puras de afeição? O anjo consolador vinha voando, enxugava aquelas lágrimas com um sorriso e inspirava sonhos doces na pura imaginação infantil.  
 Será que a vida deixou as marcas tão pesadas no meu coração que aquelas lágrimas e enlevos acabaram se perdendo para sempre? Será que só restaram as lembranças?<sup>60</sup>

Como se quase fosse um dicionário de Karamzin ou Jukóvski. E digressões análogas às de Töpffer:

A mais fresca manhã de maio, o céu azul, o lago espelhado, eu te vejo também agora, mas [...] diga-me, para onde foi seu charme, sua pureza, aquele encanto de infinita alegria, do mistério, da esperança que você despertou em mim? [...] Um amor infantil, cujas primeiras faíscas resplandecem numa inexplicável e indomável chama! Quanto encanto, quão límpido rebrilhar neste rude sentimento, abundante em tempestades! [...] Tão fiel, gentil e sincero é o coração enquanto ainda é jovem e limpo!

*Infância* não está interligado pelo movimento dos eventos que determinam a *fábula*, mas pela sequência de diversas cenas. Sequência que está condicionada ao tempo. Assim, toda a primeira parte de *Infância* se apresenta como a descrição de uma série de cenas que vão se substituindo, uma após a outra, no decorrer de um dia, de manhã até à noite, segundo o movimento dos ponteiros do relógio: o despertar, as primeiras horas da manhã, junto ao pai em seu escritório, a aula, o almoço, a caçada, as brincadeiras etc. O tempo aqui desempenha um papel apenas no plano externo, de modo que seu movimento não é observado. Paralelamente a isso, ocorre a mudança de um cômodo para o outro; os eventos da primeira parte quase não vão além desse espaço delimitado. Tal concentração do material era um resultado natural dos esforços de Tolstói em direção ao detalhamento (*mélotchnost*) e ao desenvolvimento das descrições. E, diante dessa tendência, era inevitável levantar a questão da escolha e da propensão aos detalhes. Quanto mais Tolstói se libertava da estrutura da trama, mais difícil se tornava resolver o problema composicional. Nesse sentido, o texto de *Infância* sofreu mudanças significativas. A primeira parte foi terminada ao final de 1851, mas Tolstói ainda voltou a ela algumas

---

<sup>60</sup> TOLSTÓI, L. *Infância*. In. *Infância, Adolescência, Juventude*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Todavia, 2018, pp. 80-81. (NdT)

vezes, retirando e inserindo novas passagens. Em 22 de março de 1852, ele anotou em seu diário: “Não dei continuidade à narrativa, em parte porque comecei a duvidar veementemente dos méritos dessa primeira parte. Parece-me muito detalhado, alongado e com pouca vida”. É interessante que a questão do “segundo dia” tenha se tornado particularmente difícil para Tolstói. A escala da primeira parte, com suas pequenas pinceladas de um dia, determinou a si e às partes subsequentes; mas seria muito enfadonho descrever o segundo dia enchendo-o de novos detalhes, em uma mesma ordem temporal. Aparentemente, foram feitos alguns esboços desse segundo dia, e em 27 de março Tolstói anotou:

Amanhã vou reescrever [...] e repensar o segundo dia; *será possível corrigi-lo ou devo abandoná-lo de uma vez?* É preciso destruir sem piedade todos as passagens que não estão claras, alongadas, inapropriadas, em uma palavra, insatisfatórias, ainda que sejam boas em si mesmas.

O primeiro dia também foi submetido a grandes reduções, como é possível ver ao comparar o texto impresso na revista *Sovremennik* (1852, T.XXV) com uma das primeiras redações publicadas por Sófia Andréevna Tolstáia<sup>61</sup>; é significativo que, nesta época, Tolstói tente reduzir e eliminar especialmente as digressões; no último texto, não há descrição de quais são as três maneiras que o proprietário de terra usa para se livrar da perseguição dos vizinhos (Capítulo X), nem há uma longa discussão sobre a música (Capítulo XI) etc.

Em correlação com o problema do segundo dia, surge, em seu diário, uma anotação interessante (10 de abril), pouco clara na forma, mas ainda assim compreensível no contexto geral do pensamento:

[...] dei início a um romance; mas depois de escrever duas páginas, o interrompi, porque me veio à mente que o segundo dia não pode ser bom sem o interesse de que todo o romance pareça um drama. Não me arrependo, amanhã vou eliminar tudo o que for supérfluo.

Aparentemente, isso significa que para que seu interesse pela trama fosse retomado, a composição do romance deveria ser dramática, e, por isso, o segundo dia não poderia ser descrito como fôra o primeiro, mas deveria servir apenas como uma transição para o que viria a seguir. Daí a conclusão de se livrar de tudo o que fosse supérfluo. Por fim, Tolstói optou por eliminar completamente o segundo dia, restando apenas um

---

<sup>61</sup> Sófia Andréevna Tolstáia (1844-1919) foi esposa de Lev Tolstói e participou ativamente na elaboração e publicação da obra do marido. (NdT)

capítulo (XIV), que descrevia a partida para Moscou e que, junto com o seguinte, formavam o final da primeira parte. O que acabou se tornando uma espécie de ação fechada, construída conforme a sequência de tempo do primeiro dia. A escala original determinou a própria elaboração da segunda parte (Capítulos XVI-XXIV), que também consiste na descrição de um dia (o dia do santo da avó). Os últimos capítulos (XXV-XXVIII) delineiam o término. E o capítulo XXVIII (as memórias da morte de Natália Sávichna) fecha, em tom lírico, a segunda parte, com uma pergunta melancólica e, nesse sentido, análoga ao capítulo XV:

Às vezes, fico parado, em silêncio, entre a capela e a grade preta. Na minha alma, de repente, lembranças pesadas despertam. E me vem um pensamento: será que a Providência só me uniu a essas duas criaturas para me obrigar a lamentá-las eternamente?<sup>62</sup>

Tudo isso demonstra a vontade de Tolstói de apresentar a harmonia possível de uma composição narrativa. A falta de “interesse” dramático o preocupava, isto é, a ausência de um movimento interno, que encadeasse todas as cenas independentes. Em vez da estrutura da *trama*, que determina por si própria os procedimentos do desenvolvimento do material, encontramos algo mais. O tema da maternidade, que perpassa toda a narrativa (a começar pelo sonho inventado sobre a morte da mãe e terminando com a morte de fato), serve como um leitmotiv, que coloca a narrativa liricamente em união. A tensão e o desenvolvimento desse leitmotiv determinam como os seus principais momentos, no aspecto construtivo, a conclusão da primeira parte (capítulos XIV-XV) e o final. Anteriormente já foi mencionada a relação entre o capítulo XV e o último; na realidade, eles correspondem um ao outro tal qual as repetições líricas nas sílabas poéticas de um poema (*poema*) ou como os refrões de poesia (*stikhotvorénie*). Eles são as principais sílabas poéticas de toda a narrativa, sendo que o segundo (como desfecho) é mais forte que o primeiro. O capítulo que descreve a separação (XIV), concentra a tensão lírica da primeira parte e coloca em andamento as digressões melancólicas (cap. XV). Os capítulos que descrevem a morte da mãe desempenham absolutamente o mesmo papel composicional em relação à segunda parte, e, ao mesmo tempo, em relação a toda narrativa; embora, ela não seja simplesmente interrompida, mas sim, conceda a cadência ao capítulo acerca da morte de Natália Sávichna, que é escrito em um tom sentimental, melancólico e lírico, como que resolvendo a dissonância trágica

---

<sup>62</sup> TOLSTÓI, L. Infância. In. *Infância, Adolescência, Juventude*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Todavia, 2018, p.156. (NdT)

do capítulo anterior. A elaboração não acabou sendo dramática, mas lírica, o que é típico para o Tolstói desse período que retoma as tradições de Rousseau e Sterne e que segue os mesmos passos de Töpffer. É particularmente característico que a morte da mãe (que diz respeito, de modo geral, ao motivo do “primeiro sofrimento”) não sirva de nó para a trama como ocorre com a morte do pai em *David Copperfield*, mas delineie o final, motivando a interrupção da narrativa. Dessa maneira, a fluidez da forma autobiográfica é desenvolvida, se desdobrando não como uma “história da infância”, mas como uma série de cenas independentes, dispostas por meio de pequenas divisões na escala temporal. Eis no que consiste *Infância*: uma descrição exaustiva de dois dias com finais correspondentes.

Para Tolstói era inútil e até mesmo desnecessário desenvolver o seu material por um longo período de tempo, como fôra feito em *David Copperfield*. Não havia nenhum traço de aventura no romance elaborado, Nikólenka não era um “herói”. Não era sequer um indivíduo. Não foi o desejo de retratar o desenvolvimento psicológico de um indivíduo preguiçoso com suas particularidades típicas e individuais que deu a Tolstói a ideia de um “romance” em quatro partes, mas a necessidade da *generalização* em um programa abstrato. De modo geral, Tolstói necessitava de uma escala dupla: uma menor, cujas partes davam forma aos detalhes da vida *anímica* e física; e outra maior, que era responsável por medir toda a extensão da obra. A imposição de uma sobre a outra é o fator que determina a composição de seu trabalho. Daí a necessidade de formas maiores, daí, desde o princípio, a questão de combinar a generalização com o detalhamento (*mélotchnost*). Essa combinação foi demonstrada em toda a sua força e originalidade em *Guerra e Paz*, mas concebida já à época do primeiro romance. Em *Infância*, Nikólenka é apenas a “janela” através da qual nós assistimos à mudança de uma série de cenas e personagens. A atenção de Tolstói volta-se aqui para a “descrição”, para o detalhamento (*mélotchnost*), que através da percepção da criança motiva a concretude e a perspicácia dos detalhes. A ligação entre as cenas é absolutamente externa: cada uma delas é reduzida até o fim, cedendo mecanicamente lugar para a próxima. A “falta de independência” de Tolstói transparece, sobretudo, no fato de que essa tendência artística básica é envolta por um tom sentimental-melancólico, do qual Tolstói posteriormente se liberta em *Infância*.

O mundo nos é exposto através da ótica de um microscópio. As atitudes e os gestos são descritos detalhadamente – uma tradição que vem de Sterne, mas aqui esse procedimento é motivado pela percepção infantil de Nikólenka. Sentado à mesinha, Carl

Ivánovitch diz: “na mão, ele segura um livro, a outra mão está apoiada no braço da poltrona”<sup>63</sup>; a mãezinha “estava na sala de visitas e servia o chá; com uma mão, segurava o bule, com a outra, a torneira do samovar, da qual a água escorria por fora da boca do bule e caía na bandeja”<sup>64</sup>. O pai contrai os ombros, o administrador Iákov torce os dedos. Por vezes, os gestos e os movimentos são decompostos em momentos individuais, em paralelo às conversas, formando todo um sistema. É deste modo que a conversa à mesa entre o pai e a mãe decorre:

– Por favor, passe-me um pastel – disse ela. – E então, os pastéis ficaram bons hoje?  
 – Pois é, eu me irrito – continuou papai, pegando um pastel na mão, mas segurou-o a certa distância, para que mamã não pudesse alcançá-lo –, eu me irrito quando vejo que pessoas inteligentes e instruídas se deixam levar pela ilusão. E bateu com o garfo na mesa.  
 – Pedi que você me desse um pastel – repetiu ela, estendendo a mão.  
 – E fazem muito bem em mandar essa gente para a cadeia – prosseguiu o papai, recuando a mão. – Só servem mesmo para perturbar as pessoas que, mesmo sem isso, já têm os nervos fracos – acrescentou com um sorriso e, ao notar que a conversa não estava agradando muito à mamãe, lhe deu o pastel.<sup>65</sup> (Cap. V).

Um procedimento análogo a este ocorre em *Adolescência*, durante a descrição de uma aula.

– Tenha a gentileza de me dizer algo sobre a cruzada de São Luís – disse, balançando-se na cadeira e olhando para os próprios pés, com ar pensativo. – Para começar, enumere os motivos que levaram o rei da França a adotar a cruz – disse ele, erguendo as sobrancelhas e apontando com o dedo para o tinteiro. – Depois me explique as características gerais dessa cruzada – acrescentou, fazendo um movimento largo com a mão, como se quisesse agarrar alguma coisa. – E, por último, diga qual a influência dessa cruzada sobre os Estados europeus em geral – disse, batendo com os cadernos no lado esquerdo da mesa. – Em especial, no Estado francês – concluiu, batendo no lado direito da mesa, e inclinou a cabeça para a direita.<sup>66</sup> (Cap. XI).

Da mesma forma são descritos em detalhes os animais e os insetos (as formigas que Nikólenka observa – assim como os besouros primaveris de Töpffer). Junto a isso, somam-se os detalhes da vida anímica, que não aparece na forma de um fluxo único, mas sim, em diversas camadas. Emergem, assim, combinações paradoxais, não coincidentes (oxímoros), que violam o cânone do retrato típico e generalizado da vida *anímica*. A atenção passa da personagem para os próprios estados de espírito que têm sua elaboração, e aqui é claro, não no “realismo”, não em uma “realidade” psicológica (ambos supõem

<sup>63</sup> Ibid., p.19. (NdT)

<sup>64</sup> Ibid., p.22. (NdT)

<sup>65</sup> Ibid., pp.38-39. (NdT)

<sup>66</sup> TOLSTÓI, L. *Adolescência*. In. *Infância, Adolescência, Juventude*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Todavia, 2018, p.207. (NdT)

que o conteúdo objetivo da vida *anímica* é bem conhecido, o que não é verdade), mas em uma nova dificuldade da percepção artística, na renovação do material, que se tornou banal e, por isso, artisticamente imperceptível. Em *Infância*, Tolstói está envolvido pela motivação da *introspecção* (não é de se admirar que ele tenha se queixado que a forma “autobiográfica” o restringia), mas o método presente nos diários já está ali:

Quando pegamos a estrada principal, vimos um lenço branco que alguém sacudia numa varanda. Comecei a sacudir meu lenço também e esse gesto me tranquilizou um pouco. Continuei a chorar e a ideia de que minhas lágrimas eram a prova de minha sensibilidade me trouxe satisfação e conforto.<sup>67</sup> (Cap. XIV).

Há, ao mesmo tempo, duas camadas de sentimentos combinadas paradoxalmente em uma só. Em outro trecho, ainda mais típico:

Ao recordar agora minhas impressões, acho que só aquele instante de alheamento de mim mesmo foi de dor verdadeira. Antes e depois do enterro, eu não parava de chorar e estava triste, mas tenho vergonha de me lembrar dessa tristeza, porque sempre se misturava com uma espécie de sentimento de amor-próprio: ora o desejo de mostrar que eu estava mais amargurado do que todos, ora uma curiosidade infinita que me obrigava a fazer observações sobre a touca de Mimi e o rosto dos presentes. Eu me desprezava por não experimentar exclusivamente um sentimento de desgosto e me esforçava para esconder todos os outros sentimentos; por isso minha dor era insincera e fingida. Além disso, eu experimentava uma espécie de prazer por saber que era infeliz, me esforçava para atizar a consciência da infelicidade, e esse sentimento egoísta, maior do que os outros, abafava dentro de mim o sofrimento verdadeiro.<sup>68</sup> (Cap. XXVII).

Este é aquele mesmo procedimento com que Tolstói segmentou a sua própria vida *anímica* em seus diários. Há aqui também alguma relação com Dickens; em *David Copperfield* há uma passagem análoga, ainda mais semelhante pois o discurso também fala a respeito da morte da mãe (Cap. IX):

Subi na cadeira quando me deixaram sozinho e olhei no espelho para ver o quanto meus olhos estavam vermelhos e como meu rosto estava triste. Com o passar das horas, me perguntei: se minhas lágrimas eram tão difíceis de correr agora como pareciam ser, o que, em relação à minha perda, me afetaria mais quando chegasse em casa? Pois eu ia para o enterro. Me lembro de sentir que me havia investido de uma dignidade diante dos outros meninos e que eu era importante em minha desgraça.

Se algum dia uma criança foi tocada por sincera tristeza, essa criança era eu. Mas me lembro que essa importância foi uma espécie de satisfação para mim ao sair no pátio essa tarde, quando os meninos estavam em aula.<sup>69</sup>

<sup>67</sup> TOLSTÓI, L. *Infância*. In. *Infância, Adolescência, Juventude*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Todavia, 2018, p.76. (NdT)

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp.142-143. (NdT)

<sup>69</sup> DICKENS, C. *David Copperfield*. (Trad. Rubens Siqueira) São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp.192-193. (NdT)



Por vezes, o próprio Tolstói considerava essa análise excessiva; sobretudo, no modo que ela aparece em *Infância*: “Veio-me à mente” – escreveu ele no dia 11 de maio de 1852 em seu diário – “que, nesse ano, minhas tendências literárias foram muito parecidas com as de pessoas famosas (especialmente com as de mocinhas), que desejam ver algo de sutil e indecifrável em absolutamente tudo”. Em quase toda a crítica contemporânea a Tolstói havia reprovações às análises excessivas e às descrições pormenorizadas (*mélotchnost*). Nesse sentido, é especialmente característica uma resenha de K. S. Aksákov. Ele considerava que no romance autobiográfico de Tolstói “a descrição da vida que circunda o protagonista chega a ser, por vezes, insuportável, com pormenores (*mélotchnost*) e detalhes melosos” e que a análise dele

frequentemente observa pormenores (*mélotchi*) que não merecem tamanha atenção, que levam a alma como uma nuvem leve, sem deixar vestígios. Destacados e detidos pela análise, esses pormenores adquirem um significado maior do que possuem na realidade e, com isso, tornam-se falhos. A análise, nesse sentido, torna-se microscópica. Os fenômenos microscópicos existem na alma, mas caso eles sejam expandidos através da perspectiva microscópica e sejam deixados em tamanha proporção, a medida de tudo que se passa ao seu redor também será distorcida; e, ao serem corretamente ampliados, eles se tornam decididamente falsos, ora concedendo-lhes uma dimensão incorreta, ora distorcendo as proporções gerais da vida – da sua relação mútua –, mas essa medida também compõe uma verdade factual [...] Assim, fica claro o perigo da análise; ela, ao ampliar com um microscópio toda a veracidade dos pormenores (*mélotchi*) do mundo *anímico*, os apresenta de uma maneira falsa, em uma grandeza desproporcional [...] Por fim, a análise pode encontrar algo em uma pessoa que não está, em absoluto, nela; o olhar ambicioso voltado com ansiedade para si mesmo, frequentemente percebe espectros e distorce a própria alma.

A censura de Aksákov está, certamente, muito mais correta do que os admiradores de Tolstói que não possuem nenhuma metodologia e que repetem as mesmas considerações a respeito do “realismo”. Independentemente da avaliação, Aksákov detectou absolutamente e com precisão a *dominante* do método tolstoiano, isto é, a violação das proporções psicológicas e a disposição do detalhamento (*mélotchnost*).

Partindo de características gerais e da representação de tipos estáveis, Tolstói desenvolve detalhadamente os movimentos, os gestos, as entonações etc. Desse modo, as personagens não surgem de repente, mas atravessam uma série de cenas: Karl Ivánovitch aparece no quarto das crianças, na sala de estar, no escritório do pai, a cena do pai com o administrador Iákov, a do pai com a mãe, etc. É como se as imagens fossem separadas, espalhadas ao longo de toda a narrativa e conduzidas através da percepção de Nikólenka.

Mas a necessidade de motivar cada descrição segundo a percepção de Nikólenka (“forma autobiográfica”), limitava Tolstói. Por vezes, ele se afasta e faz a descrição do ponto de vista de um adulto, como se fossem memórias (as características de Iákov, de Natália Sávichna, do pai, do príncipe Ivan Ivánovitch), por vezes também, o que é especialmente interessante, ocorre uma falta de motivação, indicando, uma vez mais, que a própria personalidade de Nikólenka desempenha um papel primordial. No capítulo XI, há a descrição de um fato que permanece aquém da percepção de Nikólenka (quando Karl Ivánovitch vai ao escritório do pai), mas a descrição é feita de modo como se ele estivesse ouvindo e vendo a cena; além disso, existem alguns detalhes que não poderiam ser motivados nem mesmo pela percepção de Nikólenka. Ele está sentado na sala cochilando quando Karl Ivánovitch passa, diante dele, rumo ao escritório do pai:

Deixaram-no entrar e a porta se fechou outra vez.  
 “Tomara que não aconteça nenhuma desgraça”, pensei. “Karl Ivánitch está zangado: é capaz de tudo...”  
 Cochilei de novo.

[...]

Ao entrar no escritório com as folhas na mão e *um discurso já pronto na cabeça, ele tinha a intenção*<sup>70</sup> de expor com eloquência, para o papai, todas as injustiças sofridas por ele em nossa casa; porém, quando começou a falar com a mesma voz comovente e as mesmas entonações sentimentais com que costumava fazer ditados para nós, sua eloquência produziu um efeito mais forte sobre ele mesmo do que em papai; então, ao chegar ao ponto em que disse: “por mais que para mim seja triste me separar das crianças”, ele se atrapalhou por completo; sua voz começou a tremer e ele foi obrigado a pegar no bolso um lenço quadrado.

- Sim, Piotr Aleksándritch – disse, entre lágrimas (esse trecho não fazia parte, absolutamente, do discurso ensaiado) -, estou tão acostumado com as crianças que não sei o que farei sem elas. Mesmo sem salário nenhum, era melhor eu continuar a servir o senhor – acrescentou, enxugando as lágrimas com a mão, enquanto com a outra mão entregava as contas.<sup>71</sup>

As características gerais que Tolstói eventualmente faz uso em *Infância* são muito peculiares; é como se elas estivessem ali sem um plano especialmente pré-determinado e sem uma ligação interna, como se comunicassem uma série de características inerentes à personagem descrita:

A grande estatura, o jeito curioso de andar, em passinhos miúdos, o costume de levantar o ombro, os olhos pequenos e sempre risonhos, o nariz grande e aquilino, os lábios assimétricos que se uniam de modo desajeitado, mas simpático – o jeito de cecear quando falava –, e a careca grande, que tomava toda a cabeça: eis a aparência de meu pai tal como me lembro dele, aparência com a qual ele soube não apenas ganhar a reputação de ser, e ser efetivamente,

<sup>70</sup> Grifos de Boris Eikhenbaum. (NdT)

<sup>71</sup> TOLSTÓI, L. *Infância*. In. *Infância, Adolescência, Juventude*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Todavia, 2018, pp.59-61. (NdT)

um homem *à bonnes fortunes*, como também agradar a todos, sem exceção – pessoas de todas as classes e condições, mas em especial aquelas a quem ele queria agradar.

Sabia se colocar em posição superior, em todas as suas relações. Sem nunca ter sido homem *da mais alta sociedade*<sup>72</sup>, sempre se relacionou com pessoas daquela esfera de tal modo que se fazia respeitar. Sabia qual era a dose misteriosa de um orgulho e autoconfiança que, sem ofender os outros, o engrandecia na opinião da sociedade. Era original, mas nem sempre, e usava a originalidade como um meio de substituir o mundanismo ou a riqueza [...] Sabia tão bem esconder dos outros e apagar de si o lado escuro da vida, conhecido por todos, cheio de pequenos desgostos e mágoas, que era impossível não sentir inveja dele. Era um entendido em todas as coisas que proporcionavam conforto e prazer e sabia aproveitá-las. [...] Como todos os ex-militares, não sabia vestir-se na moda; em compensação, vestia-se de modo original e distinto. Trajes sempre folgados e leves, roupa de baixo da melhor qualidade, punhos e colarinhos grandes e abertos... [...] Era sensível e até chorava [...] Gostava de música...<sup>73</sup>

Uma mesma forma se repete inúmeras vezes (“Era” [*On byl*]) e tem-se a impressão de um conjunto aleatório de fatos pequenos e grandes, importantes e irrelevantes. Parece que o mais importante, aquilo que une todas as partes, não é dito. Tolstói examina a personagem a partir de todos os ângulos, quase a tateando. Não por acaso já no diário ele reflete acerca do problema criação do retrato:

[...] descrever uma pessoa é, na realidade, impossível [...]. Falar sobre uma pessoa é dizer “ele é uma pessoa original, boa, inteligente, tola, racional etc.”; palavras que não concedem nenhuma noção sequer a respeito da pessoa, mas que possuem a pretensão de delinear-la, embora, muitas vezes, acabam por confundir.

Essa reflexão é novamente repetida *en passant* em uma consideração dirigida aos leitores, que antecede *Infância*: “É difícil, e eu diria até impossível, dividir as pessoas em inteligentes e estúpidas, boas e más”<sup>74</sup>. E Tolstói realmente evita esse tipo de generalizações (*obobschénie*). Em um diário tardio (1898), Tolstói afirma muito contundentemente:

Como seria bom escrever uma obra em que se pudesse reproduzir a fluidez de um indivíduo: em que ele, o mesmíssimo homem, fosse ora um vilão, ora um anjo, ora um sábio, ora um idiota, ora um homem forte, ora a mais fraca das criaturas.

Em *Ressurreição* isso é parcialmente realizado, já que é assim que a conduta de Nekhliúdiv é motivada:

<sup>72</sup> Grifos de Boris Eikhenbaum. (NdT)

<sup>73</sup> TOLSTÓI, L. *Infância*. In: *Infância, Adolescência, Juventude*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Todavia, 2018, pp.57-58. (NdT)

<sup>74</sup> Esse trecho está presente na segunda redação do texto e foi retirada da edição publicada, por isso não consta na tradução de Figueiredo. O excerto, a princípio, faria parte de uma pequena apresentação do texto feita por Tolstói e que pode ser encontrado no primeiro tomo de sua *Obra Completa*, disponível em: <http://tolstoy.ru/online/90/01/>. (NdT)

Uma das superstições mais costumeiras é a de que cada pessoa tem determinadas qualidades só suas, que existe a pessoa boa, a má, a inteligente, a tola, a enérgica, a apática etc. As pessoas não são assim. [...]. As pessoas são como rios: a água é a mesma para todos e é igual em toda parte, mas cada rio é ora estreito, ora rápido, ora largo, ora calmo, ora limpo, ora frio, ora turvo, ora morno. Assim também são as pessoas. Cada uma traz em si o germe de todas as qualidades das pessoas e às vezes se manifesta uma, às vezes outras, e não raro acontece de a pessoa de todo diferente de si mesma, enquanto continua a ser exatamente a mesma.<sup>75</sup> (Cap. LIX, Parte I).

Esta é, evidentemente, uma das afirmações preferidas de Tolstói; uma das *generalizações* (*gueneralizátsia*) que motivam o procedimento artístico: sua navalha é apontada contra o cânone que busca a tipificação. Nesse sentido, em Tolstói não há personalidades. Ele sempre opera com toda uma massa de personagens, que não surgem cada um por si, mas contra o pano de fundo das demais, combinando, frequentemente, características contraditórias. Não nos surpreende, portanto, que a crítica antiga tivesse apontado para o fato que “seus trabalhos artísticos são muito e nitidamente distintos dos conceitos puramente psicológicos” e que “em sua criação, não encontramos personagens completamente integrais, não encontramos tipos puramente psicológicos”<sup>76</sup>. As personagens em Tolstói são sempre paradoxais, sempre se transformam e estão em constante movimento. Isso é necessário para Tolstói porque suas obras não são elaboradas sobre personagens, nem sobre “heróis”, cujos traços fixos determinam suas ações, mas sim, sobre o retrato nítido dos estados anímicos, da “dialética da alma”, segundo a expressão de um crítico<sup>77</sup>:

A análise psicológica pode adotar distintas facetas: um poeta se ocupa acima de tudo com a delimitação dos caracteres das personagens; outro, se ocupa da influência das relações sociais e conflitos cotidianos das personagens; o terceiro, se ocupa dos sentimentos e ações; o quarto faz a análise das paixões; já o conde Tolstói, se preocupa acima de tudo com o processo psíquico em si mesmo, em sua forma, em seus princípios, a dialética da alma a fim de expressar o termo definitivo [...]. A peculiaridade do talento do conde Tolstói consiste em que ele não se limita a retratar os resultados do processo psicológico, mas se interessa pelo processo em si; assim, os fenômenos extremamente sutis da vida interior, alternam-se com extrema rapidez e com variedades inesgotáveis, magistralmente representados pelo conde Tolstói.

<sup>75</sup> TOLSTÓI, L. *Ressurreição*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp.191-192. (NdT)

<sup>76</sup> Em DISTERLS, R. A. *O conde A. (sic) N. Tolstói como um artista e moralista. Um ensaio crítico*. SPB: 1887, pp. 31-32. (NdER)

<sup>77</sup> O crítico em questão era Nikolai Tchernichévski (1828-1889). Responsável por sugerir a terminologia “dialética da alma” no estudo da elaboração de personagens na obra tolstoiana (em seu artigo *Infância e Adolescência e Contos bélicos* publicado na revista *Sovremennik*, 1856, Vol. X, pp. 53-64); termo que, posteriormente, foi retomado e explorado por diversos estudiosos da literatura russa, inclusive Boris Eikhenbaum. (NdT)

## II. Ideias após *Infância*

Neste livro, cuja principal tarefa é estabelecer o sistema de procedimentos artísticos de Tolstói em seu desenvolvimento gradual, não é necessário falar em detalhes de *Adolescência e Juventude*. A continuação do romance autobiográfico passa a interessar Tolstói cada vez menos. Ainda à época da composição de *Infância*, Tolstói anota em seu diário (18/03/1852): “ele [“Infância”] tornou-se, para mim, extremamente repulsivo”. Anteriormente citamos um trecho da carta a Nekrássov; *Infância* realmente acabou parecendo algo fechado em si mesmo, que não precisava de continuação. Tem início um período de oscilação; o próprio Tolstói sentia que justamente depois de *Infância* começaria um momento mais sério e responsável. Na carta a Nekrássov, ele expressa esse sentimento da seguinte maneira: “Sou muito orgulhoso para escrever mal, mas, escrever outra coisa boa, dificilmente será o suficiente para mim”.

*Adolescência* foi terminado em 1854 e *Juventude*, apenas em 1857. Tolstói havia convencido a si mesmo que o romance deveria ser continuado pois “como um romance de uma pessoa inteligente, sensível e perdida, ele seria didático”, mas a sua atenção já havia sido atraída por outros planos, muito mais propícios para a busca artística de Tolstói. *Adolescência* ainda está intimamente ligado a *Infância* e, em muitos aspectos, o repete; *Juventude* se transforma em um acúmulo amorfo de material. Nikólenka crescido não se torna um “herói” e não é capaz de coordenar o próprio romance. A necessidade interna por formas maiores vai de encontro à falta de maturidade artística. Por isso, é compreensível a mudança de Tolstói de *Infância* para esboços e ensaios, embora tenham sido desenvolvidos sobre o pano de fundo de uma tendência a um grande “romance”. Ainda à época de *Infância*, surgiram os planos de pequenos contos. O chechênio Balta era uma fonte

da história dramática e estimulante da família Djem. Essa é a *trama* por trás dos contos Caucásios [...] Eu realmente gostaria de começar uma breve narrativa caucasiana, mas não me sinto apto a tal tarefa sem antes terminar o trabalho em andamento, isto é, *Infância*.

Além disso, é mencionada uma certa história a respeito de um alemão:

Toda essa história é muito engraçada e comovente. Gostaria muito de escrever a respeito e lembrar um dos melhores dias de minha vida num trem que ia da Rússia para o Cáucaso. Fico surpreso com a clareza da lembrança.

Mas uma novela curta, “dramática” ou “comovente” não era do feitio de Tolstói. Juntamente com as narrativas breves, surge o programa geral dos *Esboços (ótcherki) caucasianos*, posteriormente compostos por *A incursão*, *A derrubada da floresta* e *Os cossacos*<sup>78</sup>. É significativo que a história da família Djem tenha aparecido em *A incursão* apenas como um pequeno episódio. O programa dos *Esboços caucasianos* inclui todas as impressões e episódios isolados, divididos em três partes principais:

1) Os costumes do povo: a) a história de Sal...<sup>79</sup>; b) contos de Balta; c) a viagem para Mamakai-Iurt. 2) Viagens no mar: a) a história do alemão; b) a administração armênia; c) a viagem da ama de leite. 3) Guerra: a) travessia; b) deslocamento; c) o que significa coragem?

Mais tarde, os contos de Iapichka – sobre a caçada, sobre o antigo estilo de vida cossaco e sua posição nas montanhas – são adicionados aqui.

Junto a isso, surge outro projeto extremamente característico: um romance “de tese”. A decepção com o romance em quatro períodos da vida despertou nele a ideia de um “romance sobre um proprietário de terras russo”, em que ele não seria limitado pelos termos da forma autobiográfica e por meio do qual ele poderia desenvolver sua escala dupla: a *generalização* e o *detalhamento (mélotchnost)*. Justamente nesse período, ele se ocupava intensamente da leitura de Rousseau e estavam sendo definidas diversas concepções morais e religiosas. As anotações a esse respeito, como é de costume em Tolstói, assumem a forma de monólogos interiores, que deixam à mostra a “dialética da alma”. O próprio processo de pensamento, o seu movimento, é registrado; as fórmulas condensadas são imediatamente destruídas pelo influxo de dúvidas e objeções:

Que tolice! E pareciam que eram pensamentos maravilhosos! Eu acredito na bondade e a amo, mas o que ela significa para mim eu não sei. A ausência de benefícios próprios não é o sinal da bondade? Mas eu amo a bondade porque ela é agradável e, conseqüentemente, útil. Aquilo que é útil para mim possui alguma utilidade, é bom apenas porque o é para mim. Esse é o sinal que distingue a voz da razão de outras vozes. Mas será que essa distinção tênue – do que é bom e útil (e adiciono também “agradável”) – possui um sinal de verdade e clareza? Não. O melhor é fazer o bem sem o seu conhecimento – quanto eu o conheço? – e não pensar nele; você involuntariamente dirá que a grande sabedoria é saber aquilo que não está contido na própria sabedoria [...] Gostaria que me dissessem que fazer o bem consiste em dar aos outros

<sup>78</sup> Os três textos possuem tradução em português. Sendo que *A incursão* e *A derrubada da floresta* constam no primeiro volume de *Contos completos*, traduzidos por Rubens Figueiredo e publicado pela Cosac Naify (2015). Já *Os cossacos* foi publicado em duas edições independentes: 1) pela editora Manole com tradução de Klara Glourianova e 2) pela editora Iluminuras com tradução de Sonia Branco. Todas as traduções foram feitas diretamente do russo. (NdT)

<sup>79</sup> Provavelmente Salamalida, uma garota cossaca, que é mencionada no diário de 1851: “O bêbado Iapichka disse ontem que as coisas estão indo bem para Salamalida. Gostaria de pegá-la e limpá-la. (Nder)

a oportunidade de fazer o mesmo, remover todos os obstáculos que levam a isso, isto é, as privações, a ignorância e a depravação [...] Mas novamente não está claro. Ontem fui interrompido com a pergunta: será possível que prazeres sem benefícios sejam ruins? Agora eu afirmo isso [...] O ceticismo levou-me a uma posição moral difícil [...] Será que não deduzo o conceito de Deus tão claramente quanto o conceito de virtude? Esse é agora o meu mais profundo desejo.

Logo nessa fase inicial, o trabalho artístico perdeu, de tempos em tempos, o seu valor aos olhos de Tolstói, pois não possuía uma finalidade prática: “tentei escrever, mas não consegui. Parece que já se foi o tempo de eu passar do nada ao lugar nenhum. Não posso escrever sem uma finalidade e esperar por algum benefício”. Aqui já está o gérmen das constantes “crises” e “interrupções” que perpassam toda a história criativa de Tolstói e que também acompanham quase todas as suas conquistas. Já nesse momento ele vê seu trabalho literário como uma ocupação delimitada e pensa sobre o que fará depois:

Estou definitivamente envergonhado de me ocupar com tolices como os meus contos, quando dei início a tal estranheza como *Romance de um senhor de terras*<sup>80</sup>. Para que dinheiro, fama literária estúpida? Melhor seria escrever algo com convicção e entusiasmo, algo útil. Desse tipo de trabalho, nunca se cansa. E quando chegar ao final, se ao menos houvesse vida e virtude, haveria também um trabalho [...] No meu romance mostrarei o mal do governo russo. Se eu achar bom, dedicarei o resto de minha vida à elaboração de um plano a fim de combinar a eleição aristocrática com o governo monárquico, baseado nas eleições existentes. Esse é o propósito de uma vida virtuosa. Agradeço a Ti, Senhor, dai-me forças.

Aqui, evidentemente, o ponto não é a dualidade *anímica* de Tolstói, esse não é um fenômeno *anímico*, nem pessoal. Tolstói passa por uma perturbação que toda a arte e toda a cultura dessa época também enfrentaram. E quanto mais pungente, quanto mais íntimo é esse processo na alma de Tolstói, mais sério é o seu significado supra pessoal. Não nos surpreende que em carta a A. A. Tolstaia<sup>81</sup> (1864), justamente na época em que a crise se aproximava, escape de Tolstói a seguinte frase:

A senhora diz que somos como esquilos em uma roda. Certamente. Mas isso nem é necessário dizer ou pensar. Eu, pelo menos independentemente do que quer que faça, sempre me convenço que du haut de ces pyramides 40 siècles me contemplent<sup>82</sup> e que todo o mundo perecerá se eu parar.

<sup>80</sup> No original: *Роман русского помещика*. Disponível em: <http://tolstoy.ru/creativity/90-volume-collection-of-the-works/676/>. (NdT)

<sup>81</sup> Aleksáandra Andréievna Tolstáia (1817-1904). Em família era referida como Alexandrine. Filha do tio-avô de Tolstói. (NdT)

<sup>82</sup> Tradução: “Do alto dessas pirâmides quarenta séculos me contemplam”. Emulação da frase dita por Napoleão, em 1798, durante a Batalha das Pirâmides contra os mamelucos no Egito: “Du haut de ces pyramides, quarante siècles d'histoire vous contemplent”. (NdT)

O projeto de o *Romance de um senhor de terras* estava intimamente ligado ao romance autobiográfico. O próprio surgimento desse projeto pode explicar algumas decepções com o romance inicial e o desejo de se libertar dessa “ligação forçada” com as quatro épocas da vida e com a forma autobiográfica, de que Tolstói se envergonhava. Tolstói, por assim dizer, dá um salto de *Infância* para o período da vida em que o romance já deveria ter chegado ao fim. Não é à toa que o herói do novo romance, o príncipe Nekhliúdob, surge ao final de *Adolescência* na qualidade de amigo de Nikólenka e permanece ao longo de todo *Juventude*; mesmo sua tia, “que na sua opinião era sua melhor amiga e a mulher mais genial do mundo”<sup>83</sup> e para quem ele escreve uma carta, já aparece em *Adolescência*: “É possível deduzir por si mesmo que Nekhliúdob alude, de passagem, a sua tia, por quem ele sentia alguma adoração entusiástica. O novo romance deve ser feito ‘com propósito’, isto é, com uma tendência moral definida”. Na imaginação de Tolstói, isso não estava presente em nenhuma fábula; a personagem não lhe interessa como um retrato, mas sim, como um conceito abstrato que personifica em si a *generalização (gueneralizátsia)*. Junto com o esquema cronológico (as quatro épocas da vida), surge o esquema moral. No diário foi registrado: “o princípio fundamental por trás do romance de um proprietário de terras russo”, isto é, o princípio fundamental de sua tendência era:

[...] a busca do protagonista pela realização de um ideal de felicidade e igualdade no cotidiano rural. Desapontado por não os encontrar, ele passa a buscar em seu meio familiar. Um amigo o conduz à ideia de que a felicidade não está em um ideal, mas sim, em um trabalho constante da vida, cujo objetivo é a felicidade alheia.

Há, inquestionavelmente, uma ligação entre esse “princípio fundamental” (*osnovánie*), o pensamento do próprio Tolstói e a leitura de Rousseau. Foi também registrada a “conclusão”, que deveria ser didática:

Depois de levantar um inventário da propriedade, de um serviço infrutífero na capital, do desejo entusiasmado e brutal de encontrar uma namorada e do desapontamento com a escolhida, a irmã de Sukhotin o detém. Ele compreende que suas paixões não são ruins, mas prejudiciais, que é possível fazer bem e ser feliz, suportando o mal.

---

<sup>83</sup> TOLSTÓI, L. Manhã de um senhor de terras. In. *Contos completos*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, 2015, p.511. (NdT)



Está de todo clara a autobiografia interna do romance planejado. Tolstói abandona o primeiro romance porque seu caráter didático não era necessário para o desenvolvimento cronológico do protagonista; ele se liberta aqui de sua “ligação forçada” com as partes e pode dar continuidade aos seus planos dogmáticos.

Contudo, a elaboração do romance não é possível. Surge apenas um pequeno fragmento (*Manhã de um senhor de terras*<sup>84</sup>), uma espécie de estudo a respeito dos senhores de terras para os capítulos dos futuros romances. Os primeiros capítulos retratam a vida *anímica* de Nekhliúдов – o material serve aqui como a própria experiência *anímica*: “Refleti muito, muito mesmo, a respeito de minhas futuras obrigações” – escreve Nekhliúдов à tia, contando-lhe sobre sua decisão de abandonar a universidade e assumir os afazeres da propriedade – “redigi para mim regras de conduta e, se Deus me der vida e forças, terei êxito em minha iniciativa”<sup>85</sup>. Sobre essas regras, tão características para o próprio Tolstói, fala-se mais adiante: “O jovem senhor de terras [...] tinha definido regras de conduta em relação à sua propriedade, e toda a sua vida e seus afazeres estavam distribuídos em horas, dias e meses”<sup>86</sup>. Nekhliúдов não é uma figura criada pela imaginação, não é uma imagem que vive uma vida independente, mas uma projeção externa de algumas linhas “dogmáticas”, observadas por Tolstói em si mesmo. Nessas personagens, que surgem continuamente em Tolstói – mais ou menos mecanicamente constituídas por uma combinação de suas próprias características e que trazem em si o “princípio fundamental” ou a *generalização* – vê-se, sobretudo, a antinomia da criatividade de Tolstói, que se desenvolve no contexto da crise da estética romântica. O jogo doentio da imaginação permanece em sua ação aparentemente sem motivo e busca ligações com objetivos e dogmas racionalmente estabelecidos. Em *Infância*, Tolstói permitiu a si mesmo “passar do nada ao lugar nenhum” porque ainda desejava provar a si mesmo que ele possuía “talento”. Mas, por vezes, parecia-lhe que isso não servia para nada: “pouquíssimos pensamentos para que fosse possível perdoar o vazio de conteúdo” (escreveu em 7 de abril de 1852). Depois de *Infância*, teve início um intenso trabalho de pensamento, que o levou a uma crise *anímica*:

Novamente não faço nada [...] não faço nada, apenas fumo [...] também estou chateado e ocioso [...] Fico à toa, a saúde está mais para lá do que para cá [...] Em todos os sentidos, tudo é o mesmo [...] Tudo é igual, embora a ociosidade comece a me aborrecer.

<sup>84</sup> Ibid., pp.511-588. (NdT)

<sup>85</sup> Ibid., p.512. (NdT)

<sup>86</sup> Ibid., p.515. (NdT)

Essa crise chega ao fim com a decisão de escrever um romance de “tese” “com um propósito”.

Mas é característico que a vida *anímica* de Nekhliúdob vá gradualmente crescendo, por assim dizer, dando lugar ao material cotidiano (*byt*), às cenas da vida rural. O protagonista passa a desempenhar um papel secundário, assim como o caçador de Turguênev. Aparentemente, Tolstói passa a se interessar pelo processamento de um novo material e, não por acaso, que na lista de trabalhos que parecem ter exercido uma ou outra influência nesse período estão *Memórias de um caçador*<sup>87</sup> (publicada como um volume independente em 1852) e *Anton, o miserável*<sup>88</sup> (1847), de Grigórovitch. Nekhliúdob percorre as propriedades rurais e conversa com os camponeses, assim ocorre o movimento desse fragmento (*otrývka*). Elaborado logo no início, o retrato do protagonista passa para um segundo plano, que retorna só ao final do fragmento. Aqui é desenvolvida a *dialética da alma*, em extrema proximidade com aqueles monólogos interiores que se observa no diário:

[...] será que todos os meus sonhos sobre o propósito e as responsabilidades de minha vida são frutos do mero absurdo? Por que isso é difícil e entristecedor para mim como se estivesse insatisfeito comigo mesmo, quando costumava pensar que assim que eu encontrasse esse caminho, iria experimentar constantemente aquela plenitude que advém do sentimento de satisfação moral, que experimentei no momento em que esses pensamentos me vieram à mente pela primeira vez?

Evidentemente, esse é o ponto do programa pelo qual o protagonista vê-se desapontado com seus ideais rurais e a partir do qual deve rever os sonhos de felicidade familiar. Tanto que adiante encontramos: “o que me impede de ser feliz no amor por uma mulher, em uma felicidade na vida familiar?”. Aqui o romance é interrompido, pois o tema da “felicidade familiar” surgiu como um romance especial, já completamente livre das tendências aqui delineadas, muito posterior (*Felicidade conjugal*<sup>89</sup>, de 1859).

No último capítulo do fragmento, isto é, de *Manhã de um senhor de terras*, Tolstói traz de volta seu protagonista em uma condição especial: sob a influência dos acordes que ele tocava no piano:

<sup>87</sup> TURGUÊNIEV, I. *Memórias de um caçador*. (Trad. Irineu Franco Perpetuo). São Paulo: Editora 34, 2017. (NdT)

<sup>88</sup> Dimitri Grigórovitch (1822-1900) foi um renomado escritor russo do século XIX. Nenhum de seus títulos foram traduzidos para o português, incluindo *Anton, o miserável* (*Anton Goremyka*), cujo original está disponível em: [http://az.lib.ru/g/grigorowich\\_d\\_w/text\\_1847\\_anton-goremyka.shtml](http://az.lib.ru/g/grigorowich_d_w/text_1847_anton-goremyka.shtml). (NdT)

<sup>89</sup> TOLSTÓI, L. *Felicidade conjugal*. (Trad. Boris Schnaiderman). São Paulo: Editora 34, 2010. (NdT)

[...] uma atividade intensa em sua imaginação tem início, incoerente e abrupta, mas de uma claridade impressionante que, à época, lhe apresentavam as imagens e os quadros mais variados, mesclados e absurdos do passado e do futuro.

Aqui, pela primeira vez, é experimentado por Tolstói o procedimento que ele, posteriormente, passará a utilizar com frequência, em que mergulha seus heróis em um estado semiadormecido ou de delírio desenvolvendo, assim, um sistema excêntrico e “incoerente” de imagens. Os sonhos se tornam uma espécie de especialidade de Tolstói; não por acaso, em *Os irmãos Karamázov* de Dostoiévski ouvimos da boca de Ivan:

[...] às vezes o homem vê coisas tão artísticas [...] com tais detalhes inesperados, desde manifestações superiores até o último botão do peitilho, que te juro que nem Lev Tolstói conseguiria criá-lo”<sup>90</sup>

Esses sonhos e visões de Tolstói não são nada psicológicos, não tentam, de modo algum, caracterizar a personagem retratada. Eles são quase sempre motivados por alguma série de detalhes que possuem valor interno, independentemente da compreensão da personagem. Eles não são fantásticos, mas sim paradoxais, em virtude do entrelaçamento desses detalhes. Esse é um procedimento para introduzir detalhes que não são justificados pelo próprio andamento da ação. Nekhlíúrov é, definitivamente, esquecido. A última visão (Iliúchka com uma troica de cavalos suados) se desenvolve em uma imagem completa, rica nos menores detalhes. E é assim que o romance chega ao final; certamente, após essa nova digressão, Tolstói já não pode mais voltar para a *dialética da alma* do seu herói “dogmático”. A fratura do novo projeto aconteceu porque a forma do romance, cuja elaboração reside na construção do “herói”, isto é, em que o retrato da vida *anímica* da personagem central deve constituir a essência da obra, era estranha a Tolstói. Afinal, o primeiro romance foi interrompido pelo mesmo motivo, já que Tolstói também foi constrangido por outras condições formais. Em o *Romance de um proprietário de terras*, Tolstói decidiu abandonar essas condições, mas isso também não o ajudou; Nekhlíúrov, assim como Nikólenka, não era capaz de organizar o romance inteiro a partir de sua vida *anímica*. O “princípio fundamental” e a “conclusão” se provaram elementos insuficientes para a elaboração de um romance sobre eles.

---

<sup>90</sup> DOSTOIÉVSKI, F. *Os irmãos Karamázov*. (Trad. Paulo Bezerra). São Paulo: Editora 34, 2008, p.828. (NdT)

Após esses dois experimentos e de se decepcionar com eles, Tolstói passou para as narrativas militares<sup>91</sup> que, a princípio, não foram pensadas em nenhum gênero determinado e possuíam uma aparência de estudos livres ou, até mesmo, de folhetins. Acima de qualquer coisa, ele havia retornado ao projeto dos esboços caucasianos. Nessa época, pelo visto, *Os cossacos* já havia sido iniciado, mas seria concluído apenas mais tarde. Falarei detalhadamente a respeito dele mais adiante. Por ora, interessa-nos apenas apontar que neste caso também houve uma colisão interna daquelas mesmas forças: a narrativa da vida *anímica* de Olênin (como o protagonista de *Os cossacos*) e, para além dele, o desenvolvimento do material cotidiano (*bytovyi*). Para Tolstói era necessário um tipo de personagem cuja vida anímica motivasse a representação; Olênin, nesse sentido, era o mesmo que fôra Nekhliúдов e o mesmo que Nikólenka. Mas em *Infância*, Nikólenka não havia atrapalhado Tolstói, enquanto no romance sobre o proprietário de terras e em *Os cossacos* essas personagens, de acordo com as leis da forma, demandavam atenção. O desejo por formas de grandes proporções não havia abandonado Tolstói, mas qual forma propriamente seria, isso não havia sido encontrado. Tolstói nunca faz relatos (como, por exemplo, em *Contos de Belkin*<sup>92</sup> ou *A filha do capitão*<sup>93</sup>, de Púchkin), para ele era preciso uma espécie de *médium* cuja percepção concedesse o tom à descrição e à escolha de detalhes. Embora esse *médium* estivesse incorporado em uma determinada personagem, para Tolstói ainda não era possível desenvolver um trabalho de grandes proporções.

---

<sup>91</sup> Na década de 1850, Lev Tolstói entra para o exército e se muda para o Cáucaso, onde estava seu destacamento. Ali irá colher grande parte do material para o retrato de guerra que depois aparecerá em sua obra. (NdT)

<sup>92</sup> PUSHKIN, A. *Contos de Belkin*. (Trad. Klara Gourianova). São Paulo: Nova Alexandria, 2009. (NdT)

<sup>93</sup> PÚCHKIN, A. *A filha do capitão e o jogo das epígrafes*. (Trad. Helena Nazario). São Paulo: Perspectiva, 1981. (NdT)

### Capítulo 3: “A luta contra o romantismo (O Cáucaso e a guerra)”<sup>94</sup>

#### I. Os ensaios caucasianos e “Os cossacos”

Um dos pontos do ciclo caucasiano (“O que é a coragem?”) acaba se tornando uma narrativa independente: *A incursão*. A princípio, parece a mesma “Carta do Cáucaso” que Tolstói começa a escrever ainda em maio de 1852; já em julho, foi escrita a seguinte proposta: “Amanhã começarei novamente a trabalhar em ‘Carta do Cáucaso’, irei substituir-me por um voluntário”. O subtítulo de *A incursão* é, precisamente, “conto de um voluntário”. O embrião desse ensaio pode ser visto em uma anotação feita anteriormente (11/6/1851) a respeito da coragem, questão que é o ponto de partida em “A incursão”. A decisão de Tolstói de fazer do narrador um voluntário é característica à sua poética, isto é, optar por um observador externo, que percebe de maneira cortante todos os detalhes e que é, no final, conveniente para Tolstói enquanto motivação. Aqui ele não busca mais o papel de “herói” ou mesmo de indivíduo, atua sem a interferência de sua vida *anímica* na descrição do ambiente que o circunda. A ideia por trás dos “ensaios caucasianos” foi, pelo visto, causada pelo desejo de Tolstói de superar a tradição romântica. O Cáucaso foi uma das temáticas mais recorrentes na literatura romântica russa. Nas obras completas de Marlínski, dois tomos se chamam “Ensaio caucasianos”; um deles é ocupado pela narrativa *Mulla-Nur*, que é mencionada em *A incursão*. Tolstói deseja retirar o Cáucaso do lugar em que ele fôra colocado por Marlínski e Lérmonov. O campo de batalha, sob a ótica romântica, é tradicionalmente associado a esse Cáucaso literário em que se retratam homens ousados e insanos mostrando o milagre da coragem. Ou figuras sombrias e “bayronianas” que vivem sob o sentimento da indiferença e da vingança. Todos esses traços juntos formam o modelo romântico contra o qual Tolstói inicia sua luta. A guerra, segundo o voluntário de Tolstói, é um “fenômeno incompreensível”, cheio de contradições e paradoxos. Ele observa fixamente tudo o que acontece, analisa racionalmente suas impressões e, ainda assim, “não compreende nada”. É assim que o *estranhamento* motiva o tema da batalha, é assim que a aura romântica é destruída. Mas interpretar as palavras do voluntário como uma reprovação ou negação da guerra, como é expresso aqui por Tolstói, seria inútil. Uma *generalização* clara era necessária para Tolstói, mas aqui, assim como em *Contos de Sebastopol*, a imagem da

<sup>94</sup> Terceiro capítulo do livro *O jovem Tolstói*, de Boris Eikhenbaum.

batalha é descrita mais de uma vez como um “espetáculo majestoso” e, ao lado de uma oposição entre a guerra e a natureza pacífica, há também momentos de confluência entre esses dois elementos. Ao lado do voluntário está o Capitão Khlópov, destinado ao papel de “herói romântico”, porém heroico à sua maneira e que chama de corajoso “aquele que se comporta como deve”<sup>95</sup>. O tenente Rozenkrants é uma paródia do modelo de coragem romântica:

[...] era um de nossos jovens oficiais, bravos e destemidos, formados à imagem dos personagens de Marlínski e Lérmontov. Essas pessoas olham o Cáucaso apenas através do prisma dos heróis do nosso tempo, de Mulla-Nur etc., e em todos os seus atos se orientam não por suas inclinações próprias, mas pelo exemplo daqueles modelos<sup>96</sup>.

Aqui são nomeados os próprios modelos, nem mesmo Lérmontov é poupado. Existe uma indicação de que *Taman* de Lérmontov exerceu uma influência “muito grande”<sup>97</sup> sobre Tolstói, mas, de um modo geral, em sua opinião, Lérmontov estava inevitavelmente ligado às tradições desatualizadas da estética romântica russa. Está claro que ele remete justamente aos heróis lermontovianos, incluindo Petchórin<sup>98</sup>, ao descrever Rozenkrants no seguinte trecho:

Acreditava sinceramente ter inimigos. Persuadir-se de que devia se vingar de alguém e lavar uma ofensa com sangue era, para ele, o maior dos prazeres. Estava convencido que os sentimentos de ódio, vingança e desprezo da espécie humana constituíam os sentimentos poéticos mais elevados. Mas sua amante – uma circassiana, é claro –, que mais tarde calhou de conhecer, disse que ele era o homem mais bondoso e dócil do mundo, toda noite escrevia suas anotações sombrias, mas também fazia as contas num papel quadriculado e rezava de joelhos. Sofria muito só para assumir para si mesmo a aparência daquilo que queria ser.<sup>99</sup>

Dessa maneira, a mulher circassiana de Tolstói torna patético e ridículo aquele mesmo herói byroniano a quem a circassiana de Púchkin, outrora, implorara por amor.

A narrativa de *A incursão* é elaborada segundo a ordem cronológica, acompanhando o movimento do sol:

<sup>95</sup> TOLSTÓI, L. *A incursão*. In. *Contos completos*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, Vol.1, 2015, p.41. (Nota da tradutora, doravante NdT)

<sup>96</sup> Ibid, p.49. (NdT)

<sup>97</sup> Não uma influência tão “grande” quanto, por exemplo, *Confissões* de Rousseau ou *David Copperfield* de Dickens. Essa indicação é feita por Pavel Buriukov no primeiro volume de sua *Biografia de L. N. Tolstói* (Disponível em: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/bio/biryukov/biografiya-biryukov-1-1.htm>) (Nota da edição russa, doravante NdER)

<sup>98</sup> Protagonista em *Um herói de nosso tempo*, de Lérmontov. (NdT)

<sup>99</sup> TOLSTÓI, L. *A incursão*. In. *Contos completos*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, Vol.1, 2015, pp.50-51. (NdT)

O sol ainda não estava visível [...] Mal o sol radiante surgiu de trás da montanha e passou a iluminar o vale [...] O sol havia percorrido a metade de seu caminho [...] O sol se punha e lançava raios enviesados e cor-de-rosa<sup>100</sup>.

Assim, até à noite: “Fazia tempo que a lua transparente havia subido e começava a branquejar contra o fundo azul-escuro”<sup>101</sup>. A ausência de *fábula*, assim como ocorrera em *Infância*, induz Tolstói à consolidação de um esquema temporal da narrativa a partir de seu enclausuramento nos limites de um único dia; um movimento que é cuidadosamente descrito. Além disso, há a tentativa de dar à composição de *A incursão* o aspecto de uma novela fechada, já que um episódio da narrativa – a morte do alferes Alánin – forma uma espécie de clímax da narrativa, seguido por uma cadência que emoldura liricamente todas as coisas em si mesma. No segundo capítulo, em que tem início a história da incursão propriamente dita, são mencionados os sons “das canções dos soldados, do tambor e uma bela voz de tenor, a segunda voz da sexta companhia, que mais de uma vez me havia deleitado na fortaleza”<sup>102</sup>. Uma repetição semelhante, mais extensa, serve como finalização:

As massas escuras das tropas rumorejavam ritmadamente e moviam-se pelo prado viçoso; ouviam-se de vários lados tambores, pandeiros e canções alegres. O cantor fazia a segunda voz na sexta companhia cantava a plenos pulmões e, cheios de sentimento e de força, os sons de sua voz de tenor, limpa e peitoral, difundiam-se pelo ar transparente da noite.<sup>103</sup>

Na literatura russa, o ato de emoldurar a paisagem lírica é um procedimento composicional característico que foi, sobretudo, canonizado por Turguênev. Aqui pode ser vista, isso é claro, a influência de *Memórias de um caçador*. O longo trabalho de Tolstói em *A incursão* (de maio a dezembro de 1852) não foi à toa, dado o sucesso do seu primeiro conto que, como ele mesmo escreveu para Nekrássov, foi responsável por desenvolver nele uma autoestima por ser escritor. Ele encerra cuidadosamente a sua narrativa a fim de dar-lhe a aparência de uma novela finalizada.

Os procedimentos utilizados nas descrições das batalhas em *A incursão* são aprimorados nos *Contos de Sebastopol*. No início de 1854, Tolstói retorna para Petersburgo e, em seguida, parte para Bucareste; de lá, segue para Sebastopol, o epicentro dos conflitos militares. É dali que ele envia seus ensaios militares. Ao que tudo indica,

<sup>100</sup> Ibid, p.45;48;52;54. (NdT)

<sup>101</sup> Ibid, p.76. (NdT)

<sup>102</sup> Ibid, p.45. (NdT)

<sup>103</sup> Ibid, pp.76-77. (NdT)

em uma fase anterior a Sebastopol, Tolstói já havia conhecido os romances de Stendhal (*O vermelho e o negro* e *A cartuxa de Parma*) e encontrado neles uma base para superar os cânones românticos. O próprio Tolstói aponta, mais de uma vez, para a influência de Stendhal. Paul Boyer, que conversou com Tolstói em 1901, relata as seguintes palavras do autor:

No que diz respeito a Stendhal, me refiro a ele apenas como o autor de *A cartuxa de Parma* e *O vermelho e o negro*. Essas duas grandes imitáveis obras de arte. Eu devo muito, acima de qualquer outra pessoa, a Stendhal. Ele me ensinou a compreender a guerra. Releiam *A cartuxa de Parma*, a história sobre a Batalha de Waterloo. Quem além dele poderia ter descrito a guerra de tal maneira, quero dizer, com tal olhar? Lembram-se de Fabrício que, ao cruzar o campo de batalha, não compreende nada? E como os hussardos com facilidade o atiram sobre o cadáver de um cavalo, sobre o belo cavalo do seu general? Então meu irmão, que havia servido no Cáucaso antes de mim, confirmou-me a veracidade das descrições de Stendhal [...] Logo depois, na Criméia, pude ver tudo isso facilmente com meus próprios olhos. Mas repito a você que tudo o que sei sobre a guerra, aprendi pela primeira vez com Stendhal.

A julgar por essas palavras, Tolstói leu Stendhal mais uma vez durante sua viagem ao Cáucaso, de forma que *A incursão* e o voluntário, “que não compreende nada”, foi escrito em um momento que o autor já estava familiarizado com as obras de Stendhal. Isso é confirmado na carta de Tolstói à esposa, em 1883:

Estou lendo Stendhal: *O vermelho e o negro*. Havia lido há 40 anos e não me lembrava de nada, exceto minha atitude em relação ao autor: a simpatia pela bravura e pela familiaridade, mas também a insatisfação. E é estranho: sinto a mesma coisa agora, embora tenha claro do que e o porquê.<sup>104</sup>

Também escreve a ela em 1887: “A fim de descansar, comecei a ler o maravilhoso romance de Stendhal, *A cartuxa de Parma*, e desejo mudar o meu trabalho o mais rápido possível. Anseio pelo que é artístico”<sup>105</sup>.

Ao ciclo de leituras, apontado anteriormente segundo as fontes dos diários, deve, evidentemente, ser acrescido Stendhal; sua influência não é menos significativa do que a influência de Sterne ou Rousseau. Não é à toa que Tolstói nutra uma simpatia pela “familiaridade” stendhaliana. Em relação aos franceses, Stendhal ocupa uma posição semelhante à de Tolstói, isto é, como um antagonista do estilo afetado e enfático dos

<sup>104</sup> Em: As cartas de L. N. Tolstói à esposa: 1862-1910 (Pisma grafa L. N. Tolstogo k jene: 1862-1910). Sob a organização de A. G. Gruzínski. Moscou, 1913, p.209. (NdER)

<sup>105</sup> Ibid, p.308. (NdER)



românticos, ao introduzir a frase prática, livre de ornamentos; em lugar de características generalizantes, há a análise psicológica detalhada, cuja influência é particularmente interessante, já que não se baseia em um entusiasmo acidental por algum detalhe, mas na consciência da relação entre os métodos. Stendhal, assim como Tolstói, está organicamente ligado ao século XVIII. Segundo a crítica francesa, essa é a visão estabelecida sobre a obra stendhaliana:

Stendhal foi um discípulo do século XVII, um discípulo de Condillac, de Cabanis, dos enciclopedistas, dos ideólogos [...]. Seu método é a análise. Ele decompõe as ações de suas personagens em suas partes constitutivas, em ideias e em sentimentos [...] Ele vasculha em motivos ocultos de um ou outro ato com atenção e as nuances dos sentimentos até os últimos detalhes<sup>106</sup>,

O último a chegar no século XVIII (Barbey d'Aurevilly<sup>107</sup>),

[...] um homem perdido nos tempos heroicos de Napoleão do século XVIII (Striênski<sup>108</sup>).

Censuram-no pela negligência da linguagem, pelo estilo confuso e difícil, pelos detalhes (*méletchnosti*) excessivos da análise (*minutie dans le détail*); as mesmas coisas pelas quais também Tolstói foi criticado.

Ele olha para si como para um campo oportuno para experiências: estudando a si mesmo em seus menores pensamentos, suas menores atitudes, ele é guiado pela sua necessidade de análise, falando corretamente de si mesmo: 'Sou um observador do coração humano [...] Isso é mais que um hábito, é um método' (A. Seché<sup>109</sup>).

Nesse aspecto, a semelhança entre Stendhal e Tolstói é surpreendente. Stendhal sonhava escrever um tratado sobre a lógica, que deveria servir como um guia ou um código de conduta para a vida, assim como o livro de Maquiavel havia sido para o comportamento dos governantes:

Ele está constantemente ocupado com o argumento; repete mil vezes para si mesmo: "Farei isso, devo fazer isso". Ele vê em si mesmo um grande psicólogo e, de fato, o é, mas é possível ter certeza: todas as vezes que ele estabelecesse algum código de conduta para si mesmo, seria em vão. (A. Seché).

<sup>106</sup> G. Lanson. *História da literatura francesa. A época contemporânea*. Moscou, 1909, p.147. (NdER)

<sup>107</sup> J. Barbey d'Aurevilly. *Les Oeuvres et les Hommes*. 4-e Partie. Les Pomanders. Paris 1865, pp. 43-59. (NdER)

<sup>108</sup> C. Striênski. *Soirees du Stendhal-Club*. Paris. Mercure de France. 1904, p.3. (NdER)

<sup>109</sup> A. Seché. Stendhal. (*La vie anecdotique et pittoresque des grands écrivains*). Paris. Louis-Michaud, p.5. (NdER)

Seus diários também estão repletos de regras e fórmulas, bem ao espírito do jovem Tolstói:

- I. Desenvolver o hábito de fazer gracejos.
- II. Nunca cometer nenhuma tragédia movido pela paixão, mas sim, ter o controle impreterivelmente de si mesmo. Manter a compostura nas ruas, nos cafés, em visitas [...].
- III. Não se divertir com os sofrimentos ocorridos e que, portanto, são infortúnios inevitáveis. Use o tempo necessário de lamentação para encontrar os meios de evitá-la no futuro<sup>110</sup>. Tendo em vista que a Deus, o corajoso, pertence (*audaces fortuna juvat*<sup>111</sup>) e que, caso eu não faça nada de extraordinário, então nunca poderei ter dinheiro suficiente para entreter-me, eu decido:
  - Artigo primeiro.* Apostarei 30 francos em todos os sorteios de loteria de Paris (3º, 15º e 25º) de *le terne*<sup>112</sup> 1, 2, 3.
  - Artigo segundo.* Cada primeiro dia do mês, darei 3 francos a Mante para que ele os coloque em uma *quaterne*<sup>113</sup>, um franco em cada sorteio.
  - Artigo terceiro.* Todo mês jogarei 30 francos em jogo de cartas (à la *Rouge et Noir*, au N° 113<sup>114</sup>). Assim, receberei o direito de construir castelos de ar.

Apesar das distintas naturezas, vemos a mesma combinação de paixão e racionalidade, a mesma contradição e até a mesma adoração pela música e, acima de qualquer outra, justamente pela música de Mozart. Há aqui alguma regularidade que permanece acima do simples empirismo psicológico, de um ponto de vista em que Stendhal e Tolstói são quase antagônicos.

Dizem que Stendhal é um “realista”. Tolstói diz que ele descrevia a guerra como “ela de fato é”. Mas o realismo, em si mesmo, é um conceito relativo e nada determina. Para Stendhal, assim como para Tolstói, o pano de fundo era o da poética romântica, em que a guerra servia apenas como um material para quadros heroicos. Afastando-se dessa poética, Stendhal elege o mesmo material, embora o trabalhe de outra maneira. O “realismo” é apenas um mote convencional e constantemente repetido contra o qual a nova escola luta; luta também contra procedimentos obsoletos e estereotipados que são, portanto, convencionais à velha escola. O realismo estético por si só não significa nada de positivo, porque o seu conteúdo não é determinado em comparação à vida, mas em contraste com outro sistema de procedimentos artísticos. A guerra, assim como qualquer outro fato da vida, é inesgotável em sua variedade, e, ao servir de material para a arte,

<sup>110</sup> Em Tolstói: “Qualquer pensamento desagradável de ser discutido não pode, em primeiro lugar, causar consequências. Se for impossível evitar e essa circunstância já fizer parte do passado, então, após uma boa reflexão, tente esquecer ou acostumar-se com isso”. (NdER)

<sup>111</sup> Do latim “A sorte ajuda os corajosos” (Virgílio). (NdER)

<sup>112</sup> *Le terne* consiste em um jogo de azar em que se deve escolher três números em sequência. (Nota da edição estadunidense, doravante NdEE).

<sup>113</sup> A *quaterne* consiste no mesmo jogo, porém, com uma sequência de quatro números. (NdEE)

<sup>114</sup> Do francês: no *Vermelho e no Negro* (referência ao romance do próprio autor), no número 113. (NdER)

pode ser descrita por meio dos mais variados procedimentos. A obra de arte é criada e compreendida (uma vez que a percepção permanece no plano da arte) não no contexto da vida, “tal como ela é”, mas segundo outros métodos usuais de representação artística. Stendhal, assim como Tolstói, faz uso do tema da batalha de uma maneira diferente da que era feita até então. Ele coloca no centro do retrato da batalha uma personagem inexperiente (no caso de Tolstói, um voluntário, ou Pierre), que imagina a guerra de acordo com o modelo “romântico” habitual, como uma luta heroica e elevada contra o inimigo. Com base nessa representação, Stendhal desenvolve os seus procedimentos de análise, violando o cânone da batalha. A Batalha de Waterloo é apenas um episódio em seu romance, que, no desenvolvimento da trama, quase é esquecida. Mas esse episódio é extremamente característico para sua poética; por isso, não à toa que Tolstói o tenha exposto em uma série de esboços e paisagens. A crítica francesa também considera a descrição stendhaliana da Batalha de Waterloo uma infração do cânone:

Nele, não há pontos de vista generalizantes, não há uma impressão geral. Foi isso que lhe permitiu dar descrições tão verídicas, tão contundentes e tão novas da batalha. Ele foi o primeiro a mostrar o que há de mesquinho, mau, egoísta, vaidoso e ganancioso na guerra, em paralelo com a coragem e o heroísmo. Depois dele, a guerra deixou de ser uma narrativa épica. Ao lado da tragédia terrível, ao lado do heroísmo fingido – se é que podemos assim dizer –, ele vê um heroísmo simplório, quase cômico, nos objetos, nas pessoas e nas condições (A. Seché<sup>115</sup>).

Deixando de lado a questão da “veracidade”, tudo isso poderia ser dito também de Tolstói. Além disso, mais de uma vez retornaremos ainda à questão da influência de Stendhal para Tolstói. Os procedimentos do monólogo interior e a “dialética da alma”, que são tão próprios de Tolstói, fazem parte também do método stendhaliano. A mesma ausência de composição da *trama*, o mesmo amor pelas rubricas, pela generalização, por um estilo racional e pelos problemas teóricos. A relação com esses procedimentos pode ser observada não apenas nas cenas de guerra, nos esboços (*otcherki*) de Sebastopol e *Guerra e Paz*<sup>116</sup>, mas também, em *Juventude*<sup>117</sup> e em *Anna Kariênina*<sup>118</sup>.

<sup>115</sup> No livro *A. Chuguet*, Stendhal-Beyle (Paris. Plon. 1902), p. 414-415. (NdER)

<sup>116</sup> TOLSTÓI, L. *Guerra e Paz*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, 2013. (NdT)

<sup>117</sup> TOLSTÓI, L. *Juventude*. In *Infância, Adolescência, Juventude: Liev Tolstói*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Todavia, 2018. (NdT)

<sup>118</sup> TOLSTÓI, L. *Anna Kariênina*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, 2005. (NdT)

Ainda antes dos *Contos de Sebastopol*<sup>119</sup>, Tolstói escreveu o conto *A derrubada da floresta*<sup>120</sup>. Assim como em *A incursão*<sup>121</sup>, o conto é narrado em primeira pessoa, e – da mesma maneira que neste conto – a personagem desempenha mais a função de um observador do que de um actante. Aqui ele não é um voluntário, mas sim, um cadete; é característico, portanto, que, no começo, antes do início da campanha, Tolstói mergulhe a personagem em um sonho, a fim de que isso motive, com especial perspicácia, suas impressões, depois do retorno à realidade: apenas a motivação do *estranhamento* (*ostrenenie*) foi alterada. Todo o conto é saturado por detalhes nítidos, como se fossem observados pela primeira vez – um procedimento típico da poética de Tolstói. As paisagens não são generalizantes nem metafóricas, mas são precisas, reproduzidas com toda a clareza de um observador próximo:

À direita, viam-se a margem íngreme de um córrego sinuoso e as altas estacas de madeira de um cemitério tártaro; à esquerda e no centro, através da neblina [...]. O círculo luminoso do sol, que transparecia por trás da névoa leitosa, já se esgueira bastante; o horizonte cinzento e lilás continuava nitidamente delineado pela enganosa parede branca de neblina. [...] No ar, sentia-se o frescor da geada matinal junto com o calor do sol da primavera; milhares de sombras e cores distintas misturavam-se nas folhas secas da floresta e, na estrada reluzente e muito batida, viam-se nitidamente os sulcos e as marcas das ferraduras dos cavalos.<sup>122</sup>

Os mesmos nítidos detalhes aparecem nas descrições das personagens: o tempo todo surgem expressões, gestos, movimentos específicos etc.

Velentchuk “separou as pernas, estendeu à sua frente as mãos grandes e pretas e, cobrindo um pouco a boca, semicerrou os olhos”<sup>123</sup>  
 Jdánov “enfiava as mãos nos bolsos do casaco curto de pele de carneiro e, com o rosto franzido, movimentos de cabeça e dos maxilares, exprimia sua simpatia. Não sei por que, naquele movimento ritmado dos maxilares, abaixo das orelhas, que eu só percebia nele e em mais ninguém, por algum motivo eu encontrava muita expressividade”<sup>124</sup>

E assim continuamente:

<sup>119</sup> TOLSTÓI, L. *Contos de Sebastopol*. (Trad. Sonia Branco). São Paulo: Hedra, 2011. (NdT)

<sup>120</sup> TOLSTÓI, L. *A derrubada da floresta*. In: *Contos completos*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, pp.103-158. (NdT)

<sup>121</sup> TOLSTÓI, L. *A incursão*. In: *Contos completos*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, pp.39-77. (NdT)

<sup>122</sup> TOLSTÓI, L. *A derrubada da floresta*. In: *Contos completos*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, pp.106-107; 121; 130. (NdT)

<sup>123</sup> *Ibid*, p.108. (NdT)

<sup>124</sup> *Ibid*, pp.116-117. (NdT)

[...] retrucou Tchíkin, torcendo a boca e piscando os olhos [...] interveio Maksímov, sem dar atenção à gargalhada geral, batendo com o cachimbo na palma da mão esquerda [...]. Velentchuk virou-se um pouco para ele, fez menção de levantar a mão até o chapéu, mas depois baixou-a.<sup>125</sup>

Por vezes, isso se desenvolve em uma cena totalmente silenciosa, uma espécie de pantomima:

Tchíkin inclinou-se na direção do fogo, apanhou uma varinha em brasa, colocou-a no cachimbo e, calado, como se não percebesse a curiosidade silenciosa e agitada entre os ouvintes, demorou-se fumando suas raízes. Quando, por fim, já havia produzido bastante fumaça, jogou fora a varinha em brasa, empurrou mais para trás de seu gorro e, encolhendo-se e sorrindo de leve, prosseguiu<sup>126</sup>.

Diferentemente do que ocorre em *A incursão*, o diálogo é extremamente expandido; não um diálogo do tipo dramático, e sim mais próximo da oralidade propriamente. Os detalhes da linguagem popular são reproduzidos com cuidado, com a preservação das pronúncias; além disso, a linguagem de alguns soldados possui características particulares.

[Maksímov] gostava em especial das palavras “decorre” (*proiskhódít*) e “prosseguir” (*prodolját*) [...]. Os soldados [...] gostavam de ouvi-lo dizer “decorre” e suspeitavam haver nisso um sentido profundo, embora, como eu, não entendessem nada<sup>127</sup>.

Tchíkin usa as palavras “cicarrilha” (*sikhárki*<sup>128</sup>) e “sufixiente” (*fatit*<sup>129</sup>) etc.

Há ainda outra diferença interessante em relação à narrativa de *A incursão*. Paralelamente às cenas dos soldados, ocorrem as cenas da vida de um oficial, em que se pode observar uma série de figuras. Tolstói começa aqui a desenvolver o seu paralelismo particularmente muito conhecido, libertando-se da restrição inicial causada por uma personagem central. Em um pequeno conto, há 10 personagens e nenhum “protagonista”. O cadete, ainda mais que o voluntário de *A incursão*, serve apenas como um ponto de observação. Não há a tensão provocada pela análise e pela generalização que existe em *A incursão*. Tudo é um pouco mais suave, mais ameno. Foi suavizado também o forte

<sup>125</sup> Ibid, p.117. (NdT)

<sup>126</sup> Ibid, p.119. (NdT)

<sup>127</sup> Ibid, p.113. (NdT)

<sup>128</sup> O autor destaca o uso de um deslocamento fonético que marca a fala da personagem. Especificamente, a troca de uma consoante oclusiva velar sonora (g) por uma velar fricativa surda (x). (NdT)

<sup>129</sup> Novamente ocorre uma alteração fonética, desta vez, na palavra “хватит” (*khvátit*), em que a personagem não conseguindo reproduzir o fonema velar fricativo surdo (x), o substituiu por uma fricativa labiodental surda (f). (NdT)

contraste entre Khlópov e Rozenkrants<sup>130</sup>, que é desenvolvido aqui na comparação das conversas travadas entre os soldados e os oficiais. Em lugar de uma paródia de Rozenkrants, há um Khlópov entediado, cuja boca é responsável por desvalorizar de uma vez a visão romântica do Cáucaso:

Veja, na Rússia imaginam o Cáucaso como algo grandioso, os gelos eternos e intocados, as torrentes impetuosas, as adagas, as capas de feltro, as túnicas militares circassianas... imaginam que tudo isso é uma coisa tremenda, mas no fundo não tem nada de divertido. Se eles ao menos soubessem que nunca chegamos perto dos gelos intocados e, mesmo se fôssemos até lá, não haveria nada de divertido, e que o Cáucaso se divide em províncias: Stávropol, Tíflis etc...<sup>131</sup>.

Há aqui também um exemplo do *estranhamento* de Tolstói, não por meio de metáforas ou comparações, mas por paráfrases que decompõem o assunto em um segmento “prosaico”: “pedaços de pano hasteados em varas” em lugar de “bandeiras”<sup>132</sup>. O próprio andamento (*temp*) do conto é diferente em relação a *A incursão*: as conversas das personagens fluem lentamente, suas características são desenvolvidas nos mínimos detalhes – são inseridos capítulos especiais a esse respeito –, são colocados também entre as exclamações de Velentchúk, como que uma retenção da sequência temporal do conto:

– Que pena! Esqueci o cachimbo. Isso é que é fogo, meus irmãos! – disse ele, depois de um instante em silêncio, sem se dirigir a ninguém especial. (Ao final do primeiro capítulo).  
 – Essa não! Esqueci o cachimbo. Que desgraça, meus irmãos! – repetiu Velentchuk. (No começo do quarto capítulo).<sup>133</sup>

Nesse andamento (*temp*) lento, nos desdobramentos das conversas e das características, na própria atitude do cadete – sentado com os soldados ao redor de uma fogueira –, há um parentesco com o estilo (*manera*) turgueneviano – traços da influência de *Memórias de um caçador*, que já apontamos anteriormente. Essa influência afeta toda a composição dos elementos assim como os episódios individuais, é por isso que Tolstói dedicou sua narrativa, *A derrubada da floresta*, a Turguênev: “Tive esse pensamento

<sup>130</sup> Personagens de “A incursão”. (NdT)

<sup>131</sup> TOLSTÓI, L. A derrubada da floresta. In: *Contos completos*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, p.126. (NdT)

<sup>132</sup> TOLSTÓI, L. *Guerra e paz*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, vol.2, 2013, p.1704. (NdT)

<sup>133</sup> TOLSTÓI, L. A derrubada da floresta. In: *Contos completos*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, pp.108;117. (NdT)

porque quando reli o texto, encontrei nele uma série de imitações involuntárias de seus [(Turguênev)] contos” (Em carta de 14 de junho de 1855 a I. I. Panáev<sup>134</sup>).

Apesar de sua inclinação para o paralelismo e para o miniatuarismo (*mélotchnost*), Tolstói organiza o conto ao redor da história de Velentchúk, buscando dar ao esboço um aspecto de novela circular “turguêneviana”. Velentchúk surge logo no começo (em sua estranha letargia), por meio de suas exclamações, dois capítulos são alinhavados, separados por uma longa digressão – sobre as classificações e características dos soldados –, por meio de uma conversa sobre sua morte, esse evento constitui uma espécie de ápice do conto, chegando assim ao final da narrativa. A própria descrição da morte de Velentchúk parece inspirado em a *Morte*<sup>135</sup> de Turguênev. Assim como em *A incursão*, esse final emoldura a narrativa, levando-nos de volta para a fogueira, diante da qual estão sentados os soldados; assim começa o último capítulo (XIII):

Já era noite escura e só as fogueiras iluminavam o acampamento com um brilho mortiço, quando, terminada a inspeção me aproximei de meus soldados. Um toco grande, ardendo em fogo brando, jazia sobre os carvões. [...] O cheiro da neblina e da fumaça de lenha molhada, que se espalhava por todo o ar, feria os olhos, e uma névoa úmida descia do céu escuro.<sup>136</sup>

Enquadrando todo o conto, essa paisagem é particularmente fortalecida no último capítulo, ao surgir, no final da narrativa, em forma de repetição:

A parte de baixo do toco tinha se transformado em carvão, de vez em quando incandescia e iluminava o vulto de Antónov, seus bigodes grisalhos, sua fisionomia vermelha e as medalhas no capote, jogado sobre os ombros, e também as botas, a cabeça e as costas de algum outro soldado. Do alto, caía uma neblina tristonha, o ar tinha o mesmo cheiro de umidade e de fumaça, ao redor viam-se os mesmos pontos luminosos das fogueiras apagadas e, no silêncio geral, ouviam-se as notas da canção triste de Antónov; mas, quando ela silenciava por um momento, os barulhos da escassa movimentação no acampamento – roncões, o retinir dos fuzis das sentinelas e vozes baixas – lhe faziam eco.

– Segundo turno! Makátiuk e Jdánov! – gritou Maksímov.

Antónov parou de cantar. Jdánov levantou-se, suspirou, passou por cima do toco de lenha e seguiu rumo aos canhões.<sup>137</sup>

<sup>134</sup> Ivan Ivanovitch Panáev (1812-1862) foi um crítico literário e editor russo do século XIX. (NdT)

<sup>135</sup> Uma das narrativas que compõem o volume *Memórias de um caçador*; disponível na versão homônima em português: TURGUÊNIEV, I. Morte. In: *Memórias de um caçador*. São Paulo: Editora 34, 2013, pp.257-272. (NdT)

<sup>136</sup> TOLSTÓI, L. A derrubada da floresta. In: *Contos completos*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, p.151. (NdT)

<sup>137</sup> Ibid, p.158. (NdT)

A entonação liricamente desacelerada, interrompida abruptamente por uma frase final concisa, que retorna à narrativa e que, ao mesmo tempo, a interrompe, já é um procedimento de finalização utilizado mais de uma vez por Turguênev:

Entramos na mata. Kalínitch pôs-se a cantar a meia-voz, saltitando na boleia e contemplando o crepúsculo o tempo todo...  
No dia seguinte, deixei o teto hospitaleiro do senhor Polutikin.<sup>138</sup> (Em “Khor e Kalínitch”).

Um bando de patos selvagens passou silvando acima de nós, e os ouvimos descendo o rio, perto de onde estávamos. Já havia escurecido completamente, e começava a esfriar; um rouxinol gorjeava com alarde no arvoredo. Abrigamo-nos no feno e adormecemos.<sup>139</sup> (Em “Iermolai e a moleira”)

Voltamos a ficar em silêncio. Na margem oposta, alguém entoava uma canção, mas era tão triste... Meu pobre Vlas ficou melancólico...  
Meia hora mais tarde, nos separamos.<sup>140</sup> (Em “Água de framboesa”)

Nas cenas de batalha em *A derrubada da floresta*, Tolstói desenvolve um procedimento que já fôra preparado em *A incursão*. No cerne da estratégia estava a questão da coragem: o afastamento da noção romântica do heroísmo e da ousadia militar. Aqui não há homens corajosos. De um lado, há os soldados que calmamente fazem gracejos sob o ricochetear de balas, de outro, temos o comandante Khlópov que já não flerta com a bravura, mas sim, com a ausência dela (“não consigo suportar o perigo... numa palavra, não sou corajoso...”<sup>141</sup>), o paródico capitão Kraft que conta os “grandes feitos” de sua bravura, o “velho caucasiano” Tróssenko – um homem de “coragem serena” que lembra o capitão Khlópov. Cada um recebe uma característica especial conforme os usuais pormenores (*mélotchnost*) de Tolstói ao descrever seus semblantes (*mimika*) (os “olhinhos melosos (*máslenyi*)” do major Kirsánov, que, ao rir, ficavam como “duas estrelinhas úmida”<sup>142</sup>), cada um com o seu modo de falar, particular e consistente. A descrição de Kraft é feita segundo o modelo que Tolstói estabelecera em seu diário ao pensar sobre o retrato e afirmar que descrever uma pessoa era impossível, embora fosse possível descrever “a impressão que ela me causa” (04/07/1851). Foi feito um esboço sobre Knoring segundo esse método:

<sup>138</sup> TURGUÊNIEV, I. Khor e Kalínitch. In. *Memórias de um caçador*. São Paulo: Editora 34, 2013, p.22. (NdT)

<sup>139</sup> TURGUÊNIEV, I. Iermolai e a moleira. In. *Memórias de um caçador*. São Paulo: Editora 34, 2013, p.36. (NdT)

<sup>140</sup> TURGUÊNIEV, I. Água de framboesa. In. *Memórias de um caçador*. São Paulo: Editora 34, 2013, p.49. (NdT)

<sup>141</sup> TOLSTÓI, L. A derrubada da floresta. In: *Contos completos*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, p.127. (NdT)

<sup>142</sup> Ibid, p.140. (NdT)



Atrás da tenda escutei exclamações alegres de um encontro com um irmão, cujo tom e a voz responderam-lhe naquele mesmo entusiasmo: “Olá, focinho!”.

“É uma pessoa desonesta – pensei eu – e que não compreende as coisas”.

Aqui novamente o mesmo método:

O vulto comprido, de sobrecasaca do Estado-Maior, penetrou pela porta e, com um ardor especial, tratou de apertar a mão de todos os presentes.

– Ah, caro capitão! O senhor também está aqui? – disse, dirigindo-se a Tróssenko.

O novo conviva, apesar da penumbra, avançou até ele e, com uma surpresa que me pareceu exagerada, e para o desprazer do capitão, beijou-o nos lábios.

“É um alemão que quer ser um bom camarada”, pensei.<sup>143</sup>

Ao mesmo tempo, está sendo preparada aqui a “dialética da alma” que é desenvolvida posteriormente nos esboços de Sebastopol. A camada interna da vida anímica é revelada; o momento do perigo é escolhido por Tolstói justamente com o fim de apresentar sua análise microscópica:

Onde o senhor arranjou o vinho? – perguntei em tom displicente para Bolkhov, enquanto no fundo da alma só duas frases ressoavam nitidamente. Uma era “Senhor, receba minha alma em paz”; a outra era: “Espero que eu consiga não me abaixar e sorrir na hora em que a bala de canhão passar”. E no mesmo instante sibilou por cima da minha cabeça algo terrível e desagradável e, a dois passos de nós, o projétil caiu com estrondo.<sup>144</sup>

Junto a isso estão os terríveis detalhes por meio dos quais Tolstói destrói o romantismo militar – aquela mesma poética que aprendera com Stendhal. Nesse sentido, é particularmente característica a descrição de Velentchúk ferido: “A visão de sua perna branca e sadia quando tiraram a bota e soltaram o *tcheres*<sup>145</sup> provocou em mim um sentimento terrível e penoso”<sup>146</sup>. A partir desse detalhe, serão desenvolvidos, posteriormente, nos esboços de Sebastopol, uma série de quadros terríveis que, por fim, ocultam a oleografia romântica<sup>147</sup>. Esse mesmo procedimento está em Stendhal. Fabrício assiste com horror à morte de um soldado:

<sup>143</sup> Ibid, p.146. (NdT)

<sup>144</sup> Ibid., p.128. (NdT)

<sup>145</sup> Segundo a nota do próprio Tolstói, *tcheres* é uma espécie de bolsa em formato de cinto, que os soldados costumam usar sob o joelho. (NdT)

<sup>146</sup> TOLSTÓI, L. A derrubada da floresta. In: *Contos completos*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, p.134. (NdT)

<sup>147</sup> Encontramos no primeiro conto de Sebastopol: “Você verá a faca afiada e curva entrar no corpo branco e saudável!” [TOLSTÓI, L. Sebastopol no mês de dezembro. In: *Contos completos*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, p.168]. Há aqui um oxímoro frequente em Tolstói, um caso particular de estranhamento (остраннение). (NdER)

O que mais o impressionava era a sujeira dos pés daquele cadáver que já estava despojado dos sapatos e em quem só tinham deixado uma calça vagabunda toda suja de sangue. [...] O que o horrorizava, sobretudo, era aquele olho aberto.<sup>148</sup>

Assim são preparados os contos de Sebastopol. Tolstói segue deliberadamente os passos dos românticos a fim de destruir continuamente esta poética. Ele chega ao Cáucaso como que de propósito, a fim de armar um confronto contra Marlínski e Lérmontov e, tendo os apanhado na “mentira”, eliminar essa aventura romântica. Em *Os cossacos* ele assume, com ousadia, as circunstâncias românticas tradicionais: um europeu em meio aos selvagens; com personagens habituais para essa situação: Olênin, Mariana e Lukachka. Mas nesse cenário, todos os relacionamentos típicos são transgredidos; trata-se de uma tragédia romântica parodiada: Mariana acaba sendo inacessível e fiel ao seu Lukachka. Em lugar de um velho romântico, ela mesma é quem pronuncia a sentença do miserável Olênin: “Vá embora, abominação”<sup>149</sup>. Olênin é ridículo em seu papel de “intelectual” apaixonado, ao repetir bordões românticos de europeus decepcionados (“Se vocês soubessem o quanto me são detestáveis e lamentáveis em suas ilusões! Se apenas imagino – em lugar da minha khata, do meu bosque e do meu amor – esses salões, essas mulheres de cabelos besuntados...” etc.<sup>150</sup>) e que, ao mesmo tempo, olha timidamente para si mesmo; “Não se case com Lukáchka. Eu me caso com você – ‘o que eu estou dizendo?’, pensou, no momento em que lhe disse tais palavras, ‘será que ainda vou dizer isso amanhã?’”<sup>151</sup>. E embora ele decida com firmeza aquilo que diz, Mariana já não é mais uma circassiana ingênua. A trama (*siujét*) romântica é invertida: não é Mariana que se torna amiga de Olênin, mas Erochka, que desempenha o papel do pai ou do ancião romântico, ao pronunciar a moral para o herói; em lugar das palavras do ancião de Púchkin (“Faça de nós homens orgulhosos!”), Erochka diz:

É assim que se despede? Idiota! Idiota! [...] Vê, eu amo você, tenho pena! [...] O focinho, o focinho, dá cá [...] Eu amo você, adeus! [...] Adeus, meu caro! Adeus! Vou me lembrar de você!»<sup>152</sup>

Além disso, Erochka toma para si um papel completamente novo, dando a Olênin lições de sabedoria e coragem:

<sup>148</sup> STENDHAL. *A Cartuxa de Parma*. (Trad. Rosa Freire d’Aguiar). São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012, p.74. (NdT)

<sup>149</sup> TOLSTÓI, Lev. *Os cossacos*. (Trad. Sônia Branco). São Paulo: Livros da Matriz, 2012, p.244. (NdT)

<sup>150</sup> Ibid, p.205. (NdT)

<sup>151</sup> Ibid, p.213. (NdT)

<sup>152</sup> Ibid, pp.249-250. (NdT)

Olhar uma moça bonita é pecado? Passear com ela é pecado? Amá-la é pecado? Para você é assim? Não, meu caro, isso não é pecado, é salvação. Deus fez os homens e Deus fez as mulheres. Fez tudo, meu caro. Logo, não é pecado olhar para uma moça. Ela foi feita para você amar e se alegrar.<sup>153</sup>

O Cáucaso romantizado é, uma vez mais, ridicularizado por Tolstói em toda a potência de seu estranhamento (*ostranenie*):

Não encontrou aqui nada parecido aos seus sonhos e a tudo o que ouvira e lera. “Não há capas de feltro, despenhadeiros, Amalat-Bek, heróis e facínoras”, pensou, “as pessoas vivem como vive a natureza: morrem, nascem, unem-se, nascem novamente, batem-se, bebem, comem, alegram-se e novamente morrem, e não existem outras condições senão aquelas que a natureza imutável outorga ao sol, às plantas, aos animais, às árvores. As pessoas não possuem uma lei diversa...”<sup>154</sup>

Mas Tolstói não se limita aqui à paródia, ele retorna ao tom idílico de Rousseau fechando, assim, todo o ciclo desse movimento. Um fenômeno típico para Tolstói é repetido: o “herói” é afastado para o segundo plano, tornando-se o pano de fundo para a descrição. Uma série de capítulos passam sem uma participação sequer do protagonista (cap. IV-IX), apesar da descrição detalhada de sua vida anímica nos primeiros capítulos. Aqui Olênin é igual a Nekhliúdob, de *Manhã de um senhor de terras* (é interessante que o nome seja o mesmo: Dimítri). Ele é também uma simbiose do material de auto-observação (*samonabliudénie*). Nesse sentido, o motivo da renovação (*obnovlénie*), que aparece com tanta frequência ao longo dos diários da juventude, é especialmente característico:

Quando partia de Moscou, achava-se naquele feliz estado de espírito em que o jovem, ao tomar consciência de algum erro anterior, diz a si mesmo, subitamente, que aquilo não é nada, que tudo o que passou foi casual e insignificante, que antes ele não desejava viver *direitinho*, mas que agora, com sua partida de Moscou, começa uma nova vida, onde os erros não se repetirão, não haverá mais arrependimentos, tudo será felicidade.<sup>155</sup>

A descrição geral da vida de Olênin em Moscou é semelhante aos esboços autobiográficos das “anotações” do diário (1850):

O inverno do terceiro ano que vivi em Moscou, passei-o de modo desordenado, sem serviço, sem ocupações, sem objetivos. E vivi assim não porque, como

<sup>153</sup> Ibid, p.91. (NdT)

<sup>154</sup> Ibid, p.174. (NdT)

<sup>155</sup> Ibid, pp.29-30. (NdT)

dizem e escrevem muitos, em Moscou todos viviam assim, mas, simplesmente, porque esse tipo de vida me agradava. Em parte, porque até a situação de um jovem no mundo moscovita, predispõe-no à preguiça.<sup>156</sup>

Olênin:

[...] não havia terminado os estudos nem servido em parte alguma (apenas o seu nome havia constado em alguma repartição pública); havia dissipado metade de seus bens, e aos vinte e quatro anos<sup>157</sup> não escolhera ainda nenhuma carreira. Nunca havia feito nada. Ele era precisamente o que a sociedade moscovita costumava chamar de “jovem”.<sup>158</sup>

Esse aspecto destruiu o “segredo” obscuro dos heróis românticos. Aqui fica absolutamente clara a ruptura de Tolstói com a tradição:

Não tinha nem família, nem pátria, nem fé, nem obrigações. Não acreditava em nada e não levava nada em conta. Embora não se importasse com nada, ele não era, no entanto, um rapaz sorumbático, entediado e ensimesmado, ao contrário, entusiasmava-se constantemente.<sup>159</sup>

E há indícios, em seguida, da contradição com a qual estamos bastante familiarizados por meio de seus diários:

Decidiu, a certa altura, que o amor não (E no diário: “O amor não existe; o que existe é uma necessidade carnal de comunicação e uma necessidade racional de ter uma companheira para a vida”<sup>160</sup>), mas a presença de uma jovem e bela mulher sempre o pasmava. Há muito sabia que honras e patentes são tolices, mas apesar disso sentia um inevitável prazer ao ser abordado no baile pelo príncipe Serguei com palavras afáveis.<sup>161</sup> (E no diário: “primeiro cumprimentei Golitsyn e não fui diretamente aonde devia”<sup>162</sup>).

Tolstói, por assim dizer, resume o conteúdo de seus próprios diários ao falar de Olênin:

Refletia sobre onde pôr toda essa força da juventude que habita o homem apenas uma vez na vida – se na arte, na ciência, no amor por uma mulher ou em ações práticas – não a força da inteligência, do coração, da educação, mas aquele ímpeto irrepetível, aquela força que uma única vez dá ao homem o poder de fazer de si tudo o que quiser, da forma que achar melhor – e do mundo inteiro, o que lhe aprouver.<sup>163</sup>

<sup>156</sup> Tradução de Natalia Quintero em sua dissertação de mestrado: *Os diários de juventude de Liev Tolstói, tradução e questões sobre o gênero de diário*. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p.46. (NdT)

<sup>157</sup> A idade do próprio Tolstói em 1852. (NdER)

<sup>158</sup> TOLSTÓI, Lev. *Os cossacos*. (Trad. Sônia Branco). São Paulo: Livros da Matriz, 2012, p.28.

<sup>159</sup> *Ibid*, p.28. (NdT)

<sup>160</sup> Anotação de 19/10/1852. (NdT)

<sup>161</sup> TOLSTÓI, Lev. *Os cossacos*. (Trad. Sônia Branco). São Paulo: Livros da Matriz, 2012, p.28.

<sup>162</sup> Tradução de Natalia Quintero em sua dissertação de mestrado: *Os diários de juventude de Liev Tolstói, tradução e questões sobre o gênero de diário*. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p.57. Anotação de 08/03/1851 (NdT)

<sup>163</sup> TOLSTÓI, Lev. *Os cossacos*. (Trad. Sônia Branco). São Paulo: Livros da Matriz, 2012, p.29. (NdT)

Olênin, assim como Nekhliúdiv, não é uma figura elaborada, nem uma personagem, nem um herói, apenas um meio (*médium*). Por isso, é característico que, justamente no começo da narrativa, seja dada tanta atenção à sua vida anímica e ao detalhamento (*mélotchnost*), que, mais adiante, quase não tem mais sentido.

Repete-se aqui o mesmo procedimento da imersão no esquecimento, que já havia aparecido em *Manhã de um senhor de terras*. Na estrada, Olênin adormece; uma série de imagens incoerentes de sua memória surgem: a moça – por quem estava apaixonado –, a atividade econômica na aldeia (o elo com Nekhliúdiv: justamente o momento seguinte é tomado como uma espécie de sequência cronológica particular que se desenvolve desde *Adolescência e Juventude* até *Os cossacos*), a vida em Moscou com seus jogos de cartas e ciganos, até os restaurantes Morel e Chevalier, que são mencionados nos diários. Mais adiante, os modelos românticos são, novamente, parodiados:

Sua imaginação agora se deslocava para o futuro, para o Cáucaso. Aos seus sonhos sobre o futuro vinham se misturar as imagens da Amalát-bek, das mulheres circassianas, das montanhas, dos despenhadeiros, das correntezas terríveis e dos perigos. Tudo isso se apresentava de forma confusa, vaga: mas a atração pela glória e a ameaça da morte tornavam interessante esse futuro. Por vezes, com uma força incomum e um destemor surpreende, ele massacrava e submetia os incontáveis montanheses; outras vezes, ele próprio era um montanhês que, junto com os seus, defendia a independência contra os russos [...]. Havia ainda um sonho, o mais querido de todos, que se misturava às visões do rapaz sobre o futuro. Era o sonho com uma mulher. Lá, entre as montanhas, ela se apresentava sob a forma de uma circassiana escrava de porte esbelto, com uma longa trança, olhos profundos e submissos. Ele imagina então uma cabana solitária nas montanhas; na soleira da porta *ela* espera por ele que, cansado, coberto de poeira, sangue e glória, retorna para ela, que, por sua vez, o encanta com seus beijos, seus ombros, sua voz doce, sua submissão.<sup>164</sup>

São reunidos aqui todos os atributos de poemas e narrativas românticas: o Cáucaso, o heroísmo, a circassiana obediente etc. E como anteriormente, o esquema psicológico do aventureiro romântico é quebrado por um pequeno detalhe (“não havia necessidade” / *ne bylo nujno*), de modo que aqui o esquema da trama (*siujétnaia skhéma*) torna-se estranho (*ostraniniaetsia*) e parodiado em seu desenvolvimento subsequente:

Ela é encantadora, mas não é instruída, é selvagem, rústica. Nas longas noites de inverno ele começa a educá-la. Inteligente, atenta e talentosa, rapidamente assimila todo o conhecimento necessário. Por que não? Ele pode muito facilmente aprender línguas, ler as obras da literatura francesa e compreendê-

---

<sup>164</sup> Ibid, pp.33-34. (NdT)

las. *Notre-Dame de Paris*, por exemplo, deverá lhe agradar. Pode também falar francês. Quando em visitas, mostrará uma dignidade natural mais elevada que a da dama da mais alta sociedade. E ainda canta com simplicidade, força e paixão. “Ah, que bobagem!”, diz a si mesmo. Nesse momento chegavam a uma estação de posta, onde seria necessário trocar de trenó e dar alguma gorjeta. No entanto, ele volta a procurar com a imaginação naquela bobagem, e retorna às circassianas, à glória, imagina ao seu regresso à Rússia como ajudante de ordens, com uma esposa encantadora.<sup>165</sup>

Mas, assim como já havia dito anteriormente, *Os cossacos* não se limita a uma paródia da trama romântica, Tolstói entra em conflito com o romantismo não apenas a fim de derrubá-lo e impor o seu “veto” a todos os esses modelos, mas também para opor à corrente algo diferente, algo novo. Nesse sentido, o lugar das montanhas é bastante interessante. A princípio, o modelo é parodiado:

“Bem, agora começa!”, disse a si mesmo, sempre à espera de uma visão das montanhas nevadas de que tanto lhe falaram. Certa vez, à noite, o cocheiro de posta da tribo Nogái apontou com o chicote para as montanhas, atrás das nuvens. Oliênin fixou o olhar com avidez, mas estava nublado e as nuvens recobriam as montanhas até o meio. Conseguiu divisar algo cinza, branco, ondulado, mas apesar dos seus esforços não pôde encontrar ali nada de tão belo como o que havia lido ou escutado. Concluiu, então, que as montanhas e as nuvens se assemelhavam, e que a beleza singular das montanhas nevadas de que tanto lhe falaram deveria ser tão imaginária quanto a música de Bach e o *amor* pelas mulheres, no qual não acreditava, e deixou esperar pelas montanhas.<sup>166</sup>

No lugar desse modelo, Tolstói coloca a sua própria descrição, feita de acordo com o seu método (“a descrição é insuficiente”): não são as próprias montanhas que são descritas, mas sim, a impressão que elas provocam; as montanhas se tornam o pano de fundo sobre o qual tudo assume um novo aspecto:

Todas as lembranças de Moscou, a vergonha e os arrependimentos, todos os sonhos banais sobre o Cáucaso, tudo desapareceu e não mais retornou. “Agora começa” – como se lhe dissesse uma voz solene. A estrada e as linhas do Terek já perceptíveis ao longe, as *stanítsi*, a população – tudo isso já não lhe parecia uma brincadeira. Ele olha para o céu – e lembra as montanhas. Olha para si, para Vâniucha – e novamente as montanhas. Passam dois cossacos montados; os fuzis nos estojos balançam regularmente às suas costas, na cadência das pernas baixas e cinzas de seus cavalos; as montanhas... Além do Terek pode-se ver a fumaça de um *aul*; as montanhas... O sol se levanta e brilha sobre Terek, percebido por detrás do juncal; as montanhas... Da *stanítsa* sai uma *arbá*, mulheres passam, belas mulheres, jovens; as montanhas... Os *abrek* circulam pela estepe, mas eu prossigo, não os temo, tenho um fuzil, força e juventude; as montanhas...<sup>167</sup>

<sup>165</sup> Ibid, pp.34-35. (NdT)

<sup>166</sup> Ibid, p.37. (NdT)

<sup>167</sup> Ibid, pp.38-39. (NdT)

Aqui está o exemplo de um estranhamento (*ostrannénie*) que não é nem acusatório, nem satírico. A impressão das montanhas motiva uma mudança extravagante de detalhes, de forma nítida, como se fossem vistas pela primeira vez, graças à presença desse pano de fundo incomum. A forma lírica utilizada é a das repetições dos desfechos, algo como um “gazel”<sup>168</sup> com as suas repetições de uma ou outra palavra ao final de determinado verso. Essa é uma das maneiras que se constitui a “dialética da alma” em Tolstói e, nesse sentido, há uma analogia entre a descrição das montanhas e os inúmeros exemplos de sonhos, visões, delírios e, de modo geral, aqueles estados que surgem quando a tranquilidade habitual da vida anímica (*duchévnaia jizn*) é perturbada. Tolstói utiliza frequentemente esse procedimento (*prim*) e, algumas vezes, para retratar personagens totalmente secundárias, de modo que o detalhamento (*mélotchnost*) dessa análise mantém um valor próprio e não possui qualquer importância composicional ou no enredo (*siujétnyi*). Na narrativa *Dois hussardos*<sup>169</sup>, o estado anímico (*duchévnoe sostoiánie*) do alferes Ilin, uma personagem completamente episódica, é retratado por meio de um procedimento semelhante. A motivação (*motiróvka*) consiste na perda do dinheiro do regimento que Ilin apostara no carteador:

“O que vou fazer agora?”, refletiu Ilin. “Pegar dinheiro emprestado com alguém e ir embora.” Uma senhorita passou pela calçada. “Olhe só que senhorita tola”, pensou, sem saber por quê. “Não há ninguém a quem eu possa pedir dinheiro emprestado. Estraguei minha mocidade.” Dirigiu-se ao mercado. Um comerciante com casaco de pele de raposa estava na entrada de uma venda e chamava os fregueses. “Se eu não tivesse tirado aquele oito, teria recuperado o que perdi.” Uma mendiga velhinha se lamentava, andando atrás dele. “Não há ninguém a quem eu possa pedir dinheiro emprestado.” Passou um senhor num casaco de pelo de urso, um guarda estava parado. “E se eu fizesse algo fora do comum? Se eu desse um tiro neles? Não, é maçante! Estraguei minha mocidade”<sup>170</sup>.

Depois dessa descrição, as montanhas de Olênin desaparecem por algum tempo. O capítulo seguinte é “geográfico”, descrevendo a localização, a natureza e os costumes – aquele mesmo complemento (*hors d’oeuvre*) que fôra criado em *O prisioneiro do Cáucaso* de Púchkin em um “relato” completo “de um viajante”, sem conexão com o conteúdo, que acabou tomando o lugar da própria personalidade do prisioneiro. Em Púchkin, a tradição descritiva da poesia do século XVIII se manifesta neste ponto; já em

<sup>168</sup> Forma lírica típica da poesia escrita em língua árabe cuja rima é fixa (aa/ba/ab). São poemas que, geralmente, tratam da temática amorosa. A forma foi particularmente utilizada na poesia árabe andaluza. (NdT).

<sup>169</sup> TOLSTÓI, L. *Dois hussardos*. In: *Contos completos*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, pp.385-472. (NdT)

<sup>170</sup> *Ibid*, p.395. (NdT)

Tolstói, se manifesta um retorno ao problema da descrição depois de uma novela romântica obsoleta. Os resultados são semelhantes: Olênin – elaborado nos primeiros capítulos como herói da narrativa – passa a desempenhar um papel extremamente passivo, reunindo em si apenas aquela atenção que Tolstói utiliza como fonte para a “dialética da alma”, em que o interesse consiste no retrato da própria vida anímica e não na figura do herói como uma personalidade claramente definida (como ocorre no capítulo XX, quando Olênin está na floresta).

É interessante que entre a primeira descrição de Olênin e seu comportamento subsequente há alguma contradição, o que também confirma a inconstância de sua figura como indivíduo; em outras palavras, a narrativa não é construída segundo sua personalidade. A princípio, Tolstói faz uma reserva especial que distingue Olênin de outros heróis românticos: ele não era “um rapaz sorumbático, entediado e ensimesmado”<sup>171</sup>. Isso é reforçado pelas palavras de Olênin de que

[...] tinha plena consciência da presença de Deus todo-poderoso da juventude dentro de si, dessa aptidão em reduzir-se a um só desejo, um só pensamento, aptidão em querer e fazer, aptidão em atirar-se de cabeça em um abismo, de perder-se sem saber por que, sem saber para que.<sup>172</sup>

Mas o que há em comum entre esse Olênin do primeiro capítulo e o Olênin do último é o seu lento e apático raciocínio; que busca por alguma definição e é totalmente incapaz de qualquer espontaneidade, sem olhar para trás, se rendendo a um desejo ou a um pensamento. Uma vontade repentina e contraditória que não surgiu ao acaso, mas pela necessidade e de maneira completamente natural: no início, Olênin é retratado contra o pano de fundo dos modelos românticos e possui um valor inerente, mas, posteriormente, ele se torna necessário para Tolstói apenas como a motivação (*motiróvka*) do monólogo interior e da dialética da alma, já que o centro da narrativa se modifica. O paralelismo típico de Tolstói se delineia, mas, assim como em *Manhã de um senhor de terras*, não se desenvolve a ponto de Olênin ocupar um lugar adequado na narrativa. O “herói” é demasiadamente desenvolvido para que não exija uma atenção especial; por outro lado, a história da sua vida anímica é muito indefinida para que não ocupe outro lugar que não o segundo plano quando pressionada por outro material.

<sup>171</sup> TOLSTÓI, Lev. *Os cossacos*. (Trad. Sônia Branco). São Paulo: Livros da Matriz, 2012, p.28. (NdT)

<sup>172</sup> Ibid, p.29. (NdT)



Repete-se a mesma coisa que já havíamos observado em *Manhã de um senhor de terras*. Se espelhando em Olênin, Nekhliúдов permanece com aquele mesmo raciocínio; uma personagem que apenas unifica a narrativa, mas não a organiza. Mais uma vez, Tolstói não conseguiu manejar uma forma narrativa longa. Possivelmente, seria essa a razão de *Os cossacos* ter sido publicado apenas em 1863 e sob pressão de condições externas<sup>173</sup>. Este foi um período de afastamento da literatura; nessa época, escreveu para Fet o seguinte:

Vivo em um mundo tão distante da literatura e das críticas que ela acarreta que, ao receber uma carta como a sua, o meu primeiro sentimento foi de surpresa. Quem foi mesmo que escreveu *Os cossacos* e *Polikuchka*? E o que falar sobre eles? O papel é capaz de suportar tudo, mas o redator paga por tudo e o imprime<sup>174</sup>.

Se há algo em *Os cossacos* que o agradou, por certo não foi Olênin, mas sim, Mariana e Erochka. Ele provavelmente entende essa parte da narrativa quando diz, na mesma carta, que *Os cossacos* “tem algum fluxo, ainda que ruim”. Essa narrativa, aparentemente, faz parte de um grande romance que ele havia planejado – posteriormente, ele retorna a essa ideia; no diário de 1865, há a entrada: “Li Trollope e é bom. Aqui está a poesia do romancista: 1) no interesse de combinar eventos – Braddon, o meu *Os cossacos* (futuro)”<sup>175</sup>. Um romance inacabado, “um romance de um proprietário de terras” inacabado, “um romance caucasiano inacabado”: esses são os resultados imprescindíveis da busca por uma nova forma, à qual Tolstói se dedicou nesse período.

## 1. Os esboços de Sebastopol

As formas maiores foram deixadas de lado por um tempo e Tolstói passou dos “esboços” militares para os folhetins, que pretendia escrever mensalmente. Em lugar de uma novela, um panorama em movimento construído por meio do cruzamento de dois focos de percepção: por um lado, um observador externo que capta nitidamente todos os detalhes (como o voluntário de *A incursão*) e, por outro, um veterano de guerra. São criadas combinações paradoxais que rompem com o cânone de batalha dos românticos.

<sup>173</sup> Tolstói já havia recebido o dinheiro pela publicação. (NdER)

<sup>174</sup> 01/05/1863. (NdT)

<sup>175</sup> Biriukov. Biografia. Vol.1, p.62. (NdER)

Isso ocorre no primeiro esboço de Sebastopol, *Sebastopol em dezembro de 1854*. O próprio material passa a mudar; agora, passam a entrar elementos que, anteriormente, permaneceram aquém da arte. Não há mais os procedimentos paródicos, mas, fica claro de qual modelo – em que Tolstói encontrara o amparo de Stendhal – ele passa a se distanciar:

Sim! É certo que você terá uma decepção, quando chegar pela primeira vez em Sebastopol. Em vão vai procurar, em qualquer rosto que seja, traços de agitação, de perplexidade e até de entusiasmo, de disposição de morrer, de determinação – não há nada disso: você verá pessoas rotineiras, tranquilamente ocupadas com tarefas rotineiras, e assim talvez você se repreenda pela euforia exagerada, ponha um pouco em dúvida a justeza da imagem dos heroicos defensores de Sebastopol, imagem formada em você a partir dos relatos, das descrições, do aspecto e dos sons que chegam até Sviérnaia.<sup>176</sup>

E agora, em lugar de um retrato de batalha, uma descrição do hospital. O centro de gravidade é alterado:

Você verá a faca afiada e curva entrar no corpo branco e saudável; verá o grito terrível e dilacerante e as imprecações de um ferido que volta de repente à consciência; verá como o enfermeiro joga para o lado um braço cortado; verá como, na mesma sala, outro ferido jaz sobre a maca e, olhando a operação de seu camarada, se contorce e geme não só por causa da dor física, mas também devido aos sofrimentos morais da expectativa – verá cenas horríveis que vão abalar a sua alma; *verá a guerra não pelo aspecto correto, bonito e radioso, com música e tambores, com bandeiras esvoaçantes e gerais garbosos*, mas verá a guerra em sua expressão real – no sangue, os sofrimentos, na morte...<sup>177</sup>

Não foi à toa que Tolstói escolheu, para esse esboço, o formato relato. Seu observador, que ele conduz pela mão por todos os lugares dignos de nota e o força a ouvir e olhar atentamente (“você vê”, “você entra”, “você certamente irá experimentar” etc.), não é mais um voluntário, mas um correspondente entusiasmado, que reage a cada impressão, mudando drasticamente a sua percepção. Desse modo, são motivados os paradoxos que são necessários para Tolstói. Após o hospital, o retrato do funeral de um oficial:

[...] com um caixão rosa, música e estandartes esvoaçantes; talvez cheguem a seus ouvidos sons de disparos de canhão que vêm dos bastiões, mas isso não traz você de volta aos pensamentos anteriores; o cortejo fúnebre do oficial lhe parece um espetáculo militar muito bonito, os sons também lhe parecem sons militares muito bonitos e você não associa esse espetáculo nem a esses sons os

<sup>176</sup> TOLSTÓI, L. Sebastopol no mês de dezembro. In: *Contos completos*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, p.163. (NdT)

<sup>177</sup> *Ibid.*, p.168. (NdT)

pensamentos claros sobre a morte e os sofrimentos que lhe vieram na sala de curativos.<sup>178</sup>

As cenas de batalha se tornam estranhas (*ostranneny*) pelos detalhes do cotidiano, que, não sem paradoxo, são trazidas para o primeiro plano: “ – É ele que hoje dá tiros com uma bateria nova – acrescenta o velho, cuspidando na mão com indiferença”<sup>179</sup>; um soldadinho que passa “cantarolando baixinho e tranquilo para si mesmo” e faz o seu trabalho “com a mesma tranquilidade, segurança e indiferença, como se tudo aquilo estivesse acontecendo em outro lugar, em Tula ou em Saransk”<sup>180</sup>; um jovem oficial se queixa que é ruim estar no 4º bastião, não por causa das bombas e dos projéteis – como era de se esperar –, mas, “por causa da lama”<sup>181</sup>; nesse mesmo bastião (“‘Então aqui está ele, o quarto bastião, aqui está o lugar terrível, de fato horroroso’, você pensa, experimentando um pequenino orgulho e um grande sentimento de temor reprimido”<sup>182</sup>) os marinheiros jogam cartas sob o parapeito, mas o oficial “enrola um cigarro de papel amarelo com tanta calma”<sup>183</sup> (esse detalhe é especialmente reforçado por ser repetido mais de uma vez após a descrição do marinheiro ferido: “É assim todo dia, com sete ou oito homens – diz o oficial da Marinha, em resposta à expressão de horror que vê em seu rosto, enquanto boceja e enrola um cigarro de papel amarelo”<sup>184</sup>); um oficial dá o comando para atirar e os marinheiros “animados, alegres, um enfiando o cachimbo no bolso, outro terminando de mastigar um pedaço de pão seco, se aproximam do canhão, batendo na plataforma com as botas de sola ferrada, e o carregam”<sup>185</sup>.

O primeiro esboço de Sebastopol é uma espécie de artigo programático para os demais textos do mesmo gênero. Neste novo formato, Tolstói se livra completamente da mediação de Nekhliúdovs e Olênins, mas é significativo que a suposta impressão de alguma personagem seja necessária para ele. Tolstói nunca escreve em lugar de sua personagem (como faz Púchkin em *O tiro*, *O chefe da estação* e em *A filha do capitão*) porque, em essência, ele nunca narra. O desenvolvimento de uma forma puramente narrativa foi obra de uma geração anterior, a dos anos 30; na época de Tolstói e Dostoiévski, já existe uma crise da prosa narratológica (*povestvovatenaia proza*).

---

<sup>178</sup> Ibid., p.169. (NdT)

<sup>179</sup> Ibid., p.161. (NdT)

<sup>180</sup> Ibid., p.163. (NdT)

<sup>181</sup> Ibid., p.170. (NdT)

<sup>182</sup> Ibid., p.174. (NdT)

<sup>183</sup> Ibid., p.175. (NdT)

<sup>184</sup> Ibid., p.178. (NdT)

<sup>185</sup> Ibid., p.176. (NdT)

Dostoiévski institui o diálogo, reduzindo ao mínimo a parte descritiva e narratológica conferindo, assim, um caráter de um comentário subjetivo; já Tolstói desenvolve em suas descrições um pormenor (*mélotchnost*) específico e o conecta com a generalização. Não é surpreendente que depois deles o romance russo deixe de ser produzido e em seu lugar surjam as anedotas tchekhovianas. A prosa narratológica que fôra retomada depois de Karamzin por Narejnyi, Marlínski, Púchkin, Gógol, Lérmontov e que acaba gerando uma série de novelas e romances em cadeia, chega ao seu fim com Turguênev. Quando essa prosa narratológica passa para o segundo plano, ela surge em um novo segmento – cujos exemplos são Veltman, Dal, Melnikov-Petcherski e Leskov – que buscava resgatar o linguajar turguêneviano na linguagem popular e no antigo conto russo. Essa corrente foi revivida e concedeu novos modelos para a prosa atual – como a de Aleksei Remizov, Mikhail Kuzmin, Evguêni Zamiátin etc. – que ultrapassa o cânone de Tolstói e seus imitadores.

Esse foi o caminho, de maneira reduzida, pelo qual passou a prosa russa do século XIX. Nesse sentido, a obra criativa de Tolstói é uma crise da prosa artística e a literatura russa viveu, durante muito tempo, sob o jugo da canonização dessa crise. Nisso consiste a fonte verdadeira, orgânica e suprapessoal da “racionalidade” e da “dualidade” de Tolstói. O próprio autor percebia isso e expressou o seu sentimento com muita precisão em suas cartas para Strákhov (1872), apontando a condição especial em que se encontrava a literatura russa, que ainda não possuía uma tradição própria estabelecida:

Certamente nenhum francês, alemão, inglês – a menos que estivesse louco – pensaria em se colocar no meu lugar e questionar se os procedimentos literários são falsos, se a língua em que escrevemos e costumávamos escrever são falsas; mas um russo, que não esteja desequilibrado, deve pensar nesses assuntos e perguntar a si mesmo: se deve continuar a escrever ou estenografar, o mais rápido possível, seus pensamentos valiosos; deve se lembrar que mesmo *Pobre Liza* foi lido com entusiasmo por alguns e foi motivo de orgulho; deve buscar outros procedimentos da linguagem [...]. Mudei os procedimentos de minha escrita e da linguagem não porque acredite que seja imprescindível, mas porque até mesmo Púchkin parece-me ridículo<sup>186</sup> [...]. A última onda, uma parábola poética, teve como ponto mais alto a obra de Púchkin, depois Lérmontov, Gógol, nós – os pecadores – e depois desapareceu da terra; outra corrente foi em direção aos estudos do povo e, se Deus permitir, emergirá, mas a época de Púchkin está morta, completamente acabada<sup>187</sup>.

<sup>186</sup> Esse primeiro trecho refere-se a carta enviada a Strákhov em 22-25 de março de 1872. (NdT)

<sup>187</sup> Aqui Eikhenbaum retoma o trecho de uma carta anterior, de 03 de março de 1872. (NdT)

Um bom tempo depois, em 1895, durante uma conversa com L. Ia. Guriévitch<sup>188</sup>, Tolstói retoma essa mesma temática e formula com extrema clareza:

Antigamente, qualquer descrição era feita com dificuldade, mesmo por aqueles que possuem grande talento, agora, isso se tornou fácil para todos [...] A senhora me pergunta então por que, ainda há pouco, na época de Púchkin e Gógol, a arte ocupava uma posição tão elevada? Acredito que naquele período a arte ainda estava se desenvolvendo, era preciso elaborar uma forma; a forma não era dada como um modelo pronto de modo que pudesse ser feita facilmente por meios externos consolidados e procedimentos técnicos conhecidos por todos [...]. Por isso, na arte daquele tempo tudo parecia tão original [...] mesmo o Nozdrióv de Gógol, que se sentava no chão e pegava nos vestidos das damas que estavam dançando. Mas a arte que começou entre nós naquela época, produziu uma forma, fez-se acessível a todos e agora está em decomposição<sup>189</sup>

Aqui, inclusive, Tolstói distingue, com total clareza, a forma (a questão do “conteúdo” não aparece) da mera técnica; conceitos que, ainda hoje, costumam ser misturados com tamanha persistência pela maioria das pessoas que consomem e produzem literatura.

Na narrativa em prosa o tom é dado, sobretudo, pelo narrador que a compõe segundo seu próprio ponto de vista. Tolstói sempre permanece aquém de suas personagens, por isso, ele precisa de um intermediário, cuja percepção será responsável por fazer a descrição. Essa forma fundamental para ele é elaborada gradualmente. Seu próprio tom tende, constantemente, a se desenvolver fora das descrições das cenas, pairando sobre elas em forma de generalizações, de ensinamentos, quase como sermões<sup>190</sup>. Frequentemente, esses sermões acabavam tomando uma forma declamatória, com procedimentos retóricos característicos do gênero. Assim começa o segundo esboço de Sebastopol, de 1855, intitulado *Sebastopol em maio*:

Já fazia seis meses que a primeira bala de canhão disparada dos bastiões de Sebastopol tinha assoviado e rasgado a terra das fortificações do inimigo e, desde então, milhares de bombas, obuses e balas não pararam de voar dos bastiões para as trincheiras e das trincheiras para os bastiões, e o anjo da morte continuava a pairar sobre eles. Milhares de pessoas foram ofendidas em seu amor-próprio, milhares conseguiram uma satisfação, encheram-se de orgulho, e milhares foram descansar nos braços da morte. [...] [Q]uantos caixões rosados e quantos véus de linho! E sempre os mesmos sons não param de ressoar dos bastiões e sempre os mesmos franceses, com um tremor involuntário e um temor supersticioso, observam de seu acampamento, na noite clara, a terra amarelada e esburacada dos bastiões de Sebastopol [...]; sempre o mesmo sargento da Marinha observa pela luneta, do alto da torre do

<sup>188</sup> Liubov Guriévitch (1866-1940) foi uma mulher das letras russas no século XIX, atuando como tradutora, autora, editora e crítica. (NdT)

<sup>189</sup> L. Ia. Guriévitch. Preceitos artísticos de Tolstói. In. *Literatura e estética*. Moscou, 1912, p.230 (NdER)

<sup>190</sup> Não é por acaso que a partir de 1851, Tolstói passou a escrever sermões. (NdER)

telégrafo, as figuras coloridas dos franceses [...]; e sempre com o mesmo ardor multidões heterogêneas acorrem de várias partes do mundo para esse lugar fatal, com aspirações ainda mais heterogêneas. E a questão que os diplomatas não resolveram o sangue e a pólvora resolvem menos ainda.<sup>191</sup>

Um discurso digno de um orador ou de um pregador: com entonação crescente, com repetições emocionais, com frases de estilo amplamente declamatório, dirigidas a um grande público de ouvintes. Um tom que permeia todo o episódio, retornando nos pontos de colisão do esboço. Assim, o capítulo XIV, que separa o primeiro dia do segundo, é inteiramente escrito nesse mesmo estilo, com os mesmos procedimentos:

Centenas de corpos ensanguentados, duas horas antes cheios de esperanças e desejos diversos, elevados e banais, jaziam com os membros inertes no vale orvalhado e florido que separava o bastião da trincheira e sobre o terreno plano da capela dos Mortos, em Sebastopol; centenas de pessoas – com imprecações e preces na boca ressequida – arrastavam-se, tombavam e gemiam – uns entre cadáveres no vale florido, outros em padiolas, em camas de lona e no chão ensanguentado do hospital de campanha; e ainda assim, como nos dias anteriores, irrompiam relâmpagos sobre o morro Sapun, as estrelas cintilavam pálidas, uma neblina branca subia do mar agitado e rumoroso, a aurora escarlate se incendiava no oriente, nuvens compridas e rubras corriam pelo horizonte azul-claro e, o tempo todo, como nos dias anteriores, prometendo alegria, amor e felicidade a todo o mundo que renascia, vinha à tona o astro poderoso e belo.<sup>192</sup>

O esquema dos dois “sermões” é completamente semelhante: “milhares-milhares [...] sempre os mesmos-sempre o mesmo [...] centenas-centenas [...] e ainda assim, como nos dias anteriores-o tempo todo, como nos dias anteriores”. Para os procedimentos oratórios, estas antíteses generalizantes são extremamente características, como “milhares [...] foram ofendidas-milhares conseguiram uma satisfação” ou “centenas de corpos [...] cheios de esperanças e desejos diversos-centenas de pessoas – com imprecações e preces”. Dessa mesma maneira é escrita também a conclusão que, junto às outras partes, constitui um verdadeiro sermão:

Sim, no bastião e na trincheira estão erguidas bandeiras brancas, o vale florido está repleto de corpos fétidos, o lindo sol desce na direção do mar azul, e o mar azul, ondulante, reluz sob os raios dourados do sol. Milhares de pessoas se aglomeram, observam, falam e sorriem umas para as outras. E tais pessoas – cristãs, que professam a mesma grande lei do amor e da abnegação...<sup>193</sup>

<sup>191</sup> TOLSTÓI, L. Sebastopol em maio. In: *Contos completos*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, vol. 1, 2015, pp.181-182. (NdT)

<sup>192</sup> *Ibid.*, pp.236-237. (NdT)

<sup>193</sup> *Ibid.*, pp.245-246. (NdT)

Essa é a dimensão desse esboço: uma escala de grandes proporções. Além dela, outra divisão se estabelece, a escala “stendhaliana”. Surge uma série de personagens que não estavam no primeiro esboço. É significativo que na primeira personagem a aparecer, o capitão ajudante Mikháilov, descrito com tamanha riqueza de detalhes – sejam esmiuçados não apenas os detalhes de sua aparência, mas as suas lembranças da “pálida Natacha”, seus pensamentos, sonhos e esperanças – como se fosse desempenhar o papel de protagonista ao redor de quem os acontecimentos da narrativa se desenvolvem. Na realidade, mais adiante, Mikháilov passa completamente para o segundo plano, de modo que esta pormenorização permanece com um valor autônomo. Considerando a questão da prosa narrativa e os procedimentos em Tolstói, é interessante que nos detenhamos na descrição de Mikháilov. Como mais de uma vez foi apontado, esse é um assunto de extrema importância e atenção para Tolstói. Na prosa narrativa, o tom e o método de descrição das personagens são condicionados pelas modulações do narrador e pelas demandas da trama. Por vezes, a personagem é descrita de um ponto de vista externo, como se o narrador não a conhecesse, mas, apenas a contemplasse. Muitas vezes, as personagens são introduzidas para que depois, quando os papéis forem determinados, as descrições das características sejam desenvolvidas. Tolstói não narra e não constrói a narrativa; ele não introduz a personagem, mas a coloca em meio à trama de uma só vez. A descrição do ponto de vista externo, isto é, a descrição realizada por meio da percepção de uma dada personagem, é um procedimento frequente e fundamental na poética de Tolstói (os retratos de Knoring, de Kraft etc.). Esse problema é resolvido de modo peculiar no segundo esboço de Sebastopol. Em primeiro lugar, a descrição é feita de um ponto totalmente externo:

Um oficial de infantaria, alto e um pouco recurvado com uma luva limpa, mas não muito branca na mão, saiu pelo portão de um dos pequenos casebres dos marinheiros, construídos no lado esquerdo da rua Morskaia, e olhando pensativo para os pés, dirigiu-se para o morro e para o bulevar. A expressão do rosto feio e de testa estreita desse oficial denunciava uma capacidade intelectual obtusa, mas também sensatez, honra e uma propensão à honestidade. Era mal composto – pernas compridas, desajeitado e, nos movimentos, parecia tímido. Usava um quepe ainda em bom estado, um capote fino, um pouco estranho, de cor lilás, em cuja beirada se via a correntinha de ouro de um relógio; calças com presilhas e botas de pele de bezerro, limpas, reluzentes, embora com os saltos um pouco gastos em vários lados – mas não tanto por essas coisas, que não é costume encontrar num oficial de infantaria, e sim pela expressão geral de sua pessoa, um olhar militar experiente seria capaz de distinguir nele, na mesma hora, não um oficial de infantaria absolutamente comum, mas um oficial um pouco mais elevado. Poderia ser um alemão, caso as feições do rosto não denunciassem sua origem puramente russa, ou um ajudante de ordens, ou o chefe da intendência do regimento (mas

nesse caso usaria esporas), ou um oficial transferido da cavalaria, ou até da guarda, em tempo de campanha.<sup>194</sup>

A descrição vem acompanhada de suposições e reflexões como se o momento em que a personagem aparece, fosse também o momento em que o próprio autor a visse, ainda sem conhecê-la, sem saber quem ela é. Mas não é um jogo de ilusões que aparece aqui. Esse é um recurso frequente nas descrições de Tolstói, embora desprovido de qualquer motivação, até mesmo no junker que descreve Kraft em *A derrubada da floresta*. Isso é demonstrado pela transição abrupta que ocorre dessa parte descritiva para a seguinte:

De fato, ele tinha sido transferido da cavalaria e, naquele momento, enquanto subia pelo bulevar, pensava na carta que acabara de receber de um antigo camarada, agora na reserva, senhor de terras na província de T., e da esposa dele, a pálida Natacha, de olhos azuis, sua grande amiga. Lembrava-se de uma passagem da carta...<sup>195</sup>

Trata-se de um olhar externo que expõe os pensamentos e as lembranças de Mikháilov. Em seguida, um monólogo interior completo: Mikháilov sonha que recebe a Cruz de São Jorge “e depois haverá outra batalha e eu, como um homem famoso, ganharei o posto de coronel... tenente-coronel... Anna no pescoço... coronel...”<sup>196</sup>. Todos esses detalhes – os olhos azuis de Natacha, o senhor de terras da província de T., cuja carta é citada aqui (com a motivação simplória de que Mikháilov lembrava-se dele de algum lugar) não ocorrem mais adiante. Surgem outras personagens no meio das quais Mikháilov não só não se destaca em seu papel, mas que, ao contrário, pelas quais é frequentemente abandonado para ceder lugar a elas. A dialética da alma que fôra delineada em *A derrubada da floresta*, é desenvolvida aqui como um sistema completo. O segundo esboço dedica-se ao retrato das cenas de batalha. É elaborada uma série de monólogos interiores que põem à mostra o mecanismo oculto da vida anímica das personagens. Cada uma delas (Mikháilov, Praskúkhin, Kalúguin, Gáltsin e Piest) passam alternadamente pelo método químico de Tolstói. Mikháilov deveria ir com seus colegas até os alojamentos:

“Com certeza, serei morto hoje”, pensou o capitão ajudante. “Estou sentindo. E o mais importante é que eu nem precisava ir, eu mesmo me ofereci. E são sempre os que pedem para ir que acabam morrendo. Afinal, que doença foi

<sup>194</sup> Ibid, pp.183-184. (NdT)

<sup>195</sup> Ibid., p.184. (NdT)

<sup>196</sup> Ibid., p.187. (NdT)



essa que deu no Nepchítcheski? É bem possível que nem esteja doente, e por causa dele vão matar um homem, vão matar, com toda a certeza. No entanto, se não matarem, com toda a certeza serei promovido. Eu vi como o comandante do regimento ficou satisfeito quando pedi sua permissão para ir, caso o tenente Nepchítcheski estivesse doente. Se eu não for promovido a major, é certo que ganharei um Vladimir. Pois já é a décima terceira vez que vou aos bastiões. Ah, treze! Que número nefasto. Vão me matar, não há dúvida, estou sentindo que vão me matar;<sup>197</sup>

Kalúguin vai até o bastião:

“Ah, é deplorável!”, pensou Kalúguin, experimentando um sentimento desagradável, e lhe veio também o pressentimento, ou antes, um pensamento muito habitual – o pensamento da morte. Mas Kalúguin não era o capitão ajudante Mikháilov, era vaidoso e dotado de nervos de aço, em suma, aquilo que chamam de valente. Ele não cedeu ao primeiro sentimento e passou a se encorajar.<sup>198</sup>

Mas, posteriormente, ocorre com Kalúguin aquilo que ocorrera antes com Mikháilov:

De repente, ele foi tomado pelo pavor: correu cinco passos em atropelo e caiu por terra. Quando a bomba explodiu, longe dele, sentiu uma vergonha horrível, levantou-se, olhou em redor para verificar se alguém tinha visto seu tombo, mas não havia ninguém. [...] Kalúguin, que se vangloriava de nunca se curvar, andava pela trincheira a passos afobados, quase de rastros. “Ah, que horror!”, pensava, aos tropeços, “Vão me matar, não há dúvida.”<sup>199</sup>

Em uma determinada passagem, quando Mikháilov e Praskúkhin deixam os alojamentos, ambos têm seus monólogos interior expostos:

“Que o diabo os carregue! Como andam devagar”, pensou Praskúkhin, olhando para trás o tempo todo enquanto andava ao lado de Mikháilov. “Francamente, era melhor que eu escapasse na frente deles, pois afinal já transmiti as ordens... Pensando bem, não, pois essa besta aqui pode dizer para os outros que sou um covarde, quase a mesma coisa que eu disse sobre ele ontem mesmo. O que tiver de ser, será... irei junto.”  
 “Mas por que ele vai comigo?”, pensava Mikháilov por sua vez. “Até onde notei, ele sempre traz má sorte; olhe só aquela, vem voando direto para cá, parece.”<sup>200</sup>

As cenas de medo dão lugar às cenas de morte e ferimento. Têm início monólogos interior, cuja peculiaridade consiste em irem contra as expectativas da realidade. A morte de Praskúkhin é descrita de maneira alegórica; ele mesmo não se dá conta de que vai morrer:

<sup>197</sup> Ibid., pp.195-196. (NdT)

<sup>198</sup> Ibid., p.215. (NdT)

<sup>199</sup> Ibid., p.216. (NdT)

<sup>200</sup> Ibid., p.222. (NdT)

“Graças a Deus! Tive apenas uma contusão” – foi seu primeiro pensamento [...] Em seguida, algumas chamas vermelhas pularam diante de seus olhos e lhe pareceu que os soldados colocavam pedras em cima dele; as chamas agora pulavam cada vez mais esparsas, as pedras que colocavam em cima dele o oprimiam cada vez mais. Fez um esforço para afastar as pedras, seu corpo enrijeceu e ele já não via, não ouvia, não pensava e não sentia. Morreu no mesmo local em que um estilhaço o atingira no meio do peito.<sup>201</sup>

Aqui não é mais possível falar em “realismo”, ou em “verdade”; apenas os mortos poderiam ser suas testemunhas e juízes. O próprio material nos obriga a falar sobre o procedimento. É significativo que Tolstói não precisasse tanto da morte em si (já que a morte de Praskúkhin não tem relevância na trama), mas sim, do processo da morte. Praskúkhin tornou-se estranho para si mesmo; o mesmo procedimento que já vimos em outras motivações. A mesma decomposição da vida anímica, observada de um ponto de vista externo, de modo que a análise aqui é intensificada pelo fato de que o significado real de tudo aquilo que é observado é completamente diferente. Tolstói faz precisamente o mesmo com Mikháilov; mas a relação é oposta:

“Está tudo acabado! Estou morto!”, pensou, quando a bomba explodiu [...] e sentiu um impacto e uma dor atroz na cabeça. “Senhor, perdoai meus pecados!”, exclamou, erguendo os braços, levantou-se um pouco e tombou de costas, sem sentidos. [...] “É a alma que está indo embora”, pensou. “O que será que existe lá? Senhor! Recebi minha alma em paz” [...] Tinha sofrido um ferimento leve na cabeça<sup>202</sup>

Essa comparação contrastante oculta um paradoxo típico da escrita de Tolstói, em que a noção “literária” tradicional da morte é desautomatizada, sobretudo a morte do herói. Tolstói parece dizer a mesma coisa que havia dito sobre o Cáucaso: as pessoas geralmente morrem de uma maneira completamente distinta daquela que se costuma escrever sobre esse assunto. Nem a natureza, nem a guerra, nem o Cáucaso são como se costuma retratá-los; a coragem não se manifesta como em seu retrato habitual, as pessoas amam, vivem, pensam e, por fim, morrem de maneira distinta daquela que os artistas costumam retratar; nisso consiste a fonte de todo o sistema tolstoiano. A fórmula “não é assim”, aproximando-se daquilo que é mais fatal e igualmente mais inevitável para Tolstói, refere-se a como a arte não é aquilo que costumam pensar e escrever. Nesse sentido, Tolstói é, de fato, um canonizador da crise: forças incriminatórias e destrutivas

---

<sup>201</sup> Ibid., p.231. (NdT)

<sup>202</sup> Ibid., p.232-233. (NdT)

estão ocultas em quase todos os seus procedimentos. Tolstói não é um iniciador, mas sim, um finalizador. Dostoiévski percebeu isso nitidamente quando escreveu a Strákhov (1871): Mas o senhor sabe que isso tudo é literatura de senhores de terras. Uma literatura que diz tudo aquilo que tem a dizer (isso aparece de maneira esplêndida em Tolstói). Mas a palavra rebuscada desse senhor de terras, foi a última”<sup>203</sup>.

Não é de se admirar que o segundo conto de Sebastopol tenha se desenvolvido sobre o pano de fundo da pregação moral. Não é de se surpreender que, ao final, Tolstói olhe para a sua narrativa com alguma perplexidade:

Onde está a expressão do mal que é preciso evitar? Onde está a expressão do bem, que é preciso imitar nesta novela? Quem é o vilão e quem é o herói? Todos são bons e todos são maus. Nem Kalúguin, com sua bravura radiante (bravoure de gentilhomme) e a vaidade, motores de todas as suas ações, nem Praskúkhin, homem insignificante, inofensivo, embora tenha tombado pela fé, pelo trono e pela pátria, nem Mikháilov, com sua timidez e sua visão limitada, nem Piest, menino sem fé ou normas firmes, podem ser os vilões ou os heróis da novela.<sup>204</sup>

Aqui já não há capitão Khlópov, nem mesmo Velentchúk. A análise microscópica e a reação química destroem até mesmo essas imagens. O mecanismo da vida anímica provou-se igual em todas as personagens. O junker Piest relata como ele esfaqueou um francês; mas Tolstói, por assim dizer, interfere na narrativa, sem sequer se importar com uma motivação por trás dessa atitude, dizendo direta e severamente: “No entanto, o que aconteceu de fato foi o seguinte”<sup>205</sup>. E em vez de valentia, em vez de heroísmo, há algo de ridículo, de incompreensível, que é levado até o fim como que contra a sua vontade e sua consciência, como se estivesse em um sonho:

Piest estava tão apavorado que não se lembrava nem de longe de quanto tempo fazia que estava ali, não sabia para onde ia, quem era e o que estava fazendo. Caminhava como um bêbado. Mas de súbito, de todos os lados, irromperam milhares de chamas, algo assoviou, rebentou; ele começou a gritar e correu, nem sabia para onde, só porque todos gritavam e todos corriam. Depois tropeçou em alguma coisa e caiu [...]. Alguém pegou um fuzil e enfiou a baioneta em algo mole. “Ah! Dieu!”, alguém começou a gritar com uma voz terrível, cortante, e só então Piest entendeu que ele havia cravado a baioneta num francês.

<sup>203</sup> Biografia, cartas e anotações dos cadernos de F. M. Dostoiévski. Petersburgo, 1883, p.313. (NdER)

<sup>204</sup> TOLSTÓI, L. Sebastopol em maio. In: *Contos completos*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, p.246-247. (NdT)

<sup>205</sup> *Ibid.*, p.224. (NdT)

O suor frio cobriu todo o seu corpo, ele começou a tremer como se tivesse febre e largou o fuzil. Mas isso durou só um instante; logo veio-lhe à cabeça que era um herói.<sup>206</sup>

Foi assim que o método modesto de Stendhal se desenvolveu nas mãos de Tolstói. Ele incrimina suas personagens a cada passo que dão. O mesmo Piest conta como conversou com soldados franceses durante a trégua; Tolstói novamente interfere em seu relato: “Na verdade, embora estivesse na reunião do armistício, não foi capaz de dizer nada inteligente [...] no caminho pôs-se a inventar as frases em francês que agora acabara de contar.”<sup>207</sup>

Kalúguin, o príncipe Gáltsin e um coronel põem-se a andar pelo bulevar e conversar sobre os eventos do dia anterior:

O fio condutor da conversa, como sempre acontece em situações semelhantes, não eram os fatos propriamente ditos, mas sim a participação de quem contava e a bravura que havia demonstrado na batalha. Os rostos e os sons das vozes tinham seriedade, uma expressão quase sofrida, como se as baixas do dia anterior afetassem e afligissem intensamente cada um, mas, a bem da verdade, como nenhum deles havia perdido alguma pessoa muito próxima (e por acaso na vida militar existem pessoas muito próximas?), aquela expressão de tristeza era uma expressão oficial, que eles consideravam apenas uma obrigação. Por outro lado, Kalúguin e o coronel estavam dispostos a encarar batalhas assim todos os dias, tendo em vista apenas ganhar o sabre de ouro e a promoção para general-major, e apesar disso eram pessoas excelentes.<sup>208</sup>

Não apenas a representação do herói está em declínio, mas também a das meras “pessoas excelentes”, cuja composição emocional acaba se tornando mais complexa e, ao mesmo tempo, mais simples do que se costuma escrever: todos são iguais. Não é à toa que Tolstói compare as pessoas a rios: “a água é a mesma para todos e é igual em toda parte”<sup>209</sup>. Isto tudo faz parte daquele mesmo sistema digressivo permanente de Tolstói: “as pessoas não são assim”<sup>210</sup>. Desta forma, ele se mantém invariavelmente afastado de suas personagens: igualmente próximo e igualmente distante a todos eles. No segundo esboço de Sebastopol, seu papel pessoal de autor é reduzido às constantes interferências nas conversas e ações das personagens, apresentando o que elas realmente sentem e pensam.

<sup>206</sup> Ibid., pp.226-227. (NdT)

<sup>207</sup> Ibid., p.240. (NdT)

<sup>208</sup> Ibid., pp.237-238. (NdT)

<sup>209</sup> TOLSTÓI, L. *Ressurreição*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.192. (NdT)

<sup>210</sup> Ibid., p.191. (NdT)

Depois de todas essas denúncias, ele descreve uma cena terrível a fim de acabar com todas essas “decepções edificantes” e, opondo-se a elas por meio de uma “verdade vil”, passa ao tom de pregação:

Mas chega. Vale mais observar esse menininho de dez anos que, com um quepe velho, talvez do pai, de sapatos e sem meias, calça curta de nanquim, segura só por um suspensório, logo no começo do armistício atravessou o aterro da trincheira e percorreu o vale inteiro, olhando com curiosidade atônita os franceses e os cadáveres que jaziam por terra, e colhi flores silvestres azuis que recobriam o vale funesto. Ao regressar com um grande buquê, o menino tapava o nariz para evitar o cheiro que o vento levava até ele, deteve-se perto de um montinho de corpos aglomerados e demorou-se observando um cadáver terrível, sem cabeça, que estava mais perto dele. Depois de ficar ali bastante tempo, aproximou-se e tocou com o pé na mão do cadáver, dura e esticada. A mão balançou um pouco. Ele tocou mais uma vez, com mais força. A mão balançou e voltou ao mesmo lugar. O menino gritou de repente, escondeu o rosto no buquê de flores e fugiu dali correndo, até perder o fôlego, na direção da fortaleza.<sup>211</sup>

Há um detalhe semelhante em Stendhal (Fabrício cruza com o corpo de um soldado morto e, por sugestão da vivandeira, aperta-lhe a mão) mas esses meios de reforço – uma criança, as flores azuis etc. – são um traço característico de Tolstói. Em geral, a imagem da criança é frequentemente usada em Tolstói como uma maneira de revelar o estranhamento; nesse mesmo ensaio, uma garotinha confunde as bombas com estrelas: “As estrelinhas, as estrelinhas, olhe, parece que estão caindo. [...] Olha lá, continuam caindo! Por quê, hein, mamãe?”<sup>212</sup> É interessante que pouco tempo antes, Kalúguin e Gáltsin também haviam falado da semelhança das bombas com as estrelas, mas aqui a comparação é inversa: “aquela estrela grande, como é que se chama mesmo? É igual a uma bomba”.<sup>213</sup>

Os procedimentos composicionais que Tolstói utiliza nessas duas narrativas são semelhantes àqueles que ele já havia utilizado anteriormente, isto é, a disposição das cenas segundo o movimento do próprio tempo, geralmente dentro dos limites de um dia, e um enquadramento ou construção em anel. Dessa maneira, as vozes que reverberam sobre a água no início da narrativa são combinadas com os sons dos tiros, ao final: “Espalham-se pela água as notas de uma antiga valsa que uma banda militar toca no bulevar e sons de tiros que vêm dos bastiões e que lhe fazem um estranho eco”<sup>214</sup>. No

<sup>211</sup> TOLSTÓI, L. Sebastopol em maio. In: *Contos completos*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, p.245. (NdT)

<sup>212</sup> *Ibid.*, p.207. (NdT)

<sup>213</sup> *Ibid.*, p.204. (NdT)

<sup>214</sup> TOLSTÓI, L. Sebastopol no mês de dezembro. In: *Contos completos*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, p.180. (NdT)

segundo conto a composição é ainda mais complexa. Em primeiro lugar, há sua adequação, como mencionado anteriormente, ao tom do sermão; além disso, como este ensaio abrange a duração de dois dias (cap. II – cap XIV, cap. XV – até o final), em seus limites há uma finalização que transparece totalmente a parte introdutória da narrativa (“centenas de corpos ensanguentados”<sup>215</sup> e assim por diante...) formando, assim, uma espécie de anel. As cenas da primeira parte circunscrevem-se nos limites de um dia; a primeira cena se passa em um bulevar em que “a banda militar tocava [...], em torno do pavilhão, [...] e uma multidão de militares e mulheres andavam pelas ruas com ar festivo”<sup>216</sup>; a segunda parte, que em sua totalidade (apenas dois capítulos) serve como uma conclusão, abre-se com a mesma cena:

No dia seguinte, ao anoitecer, tocaram de novo música marcial no bulevar e de novo oficiais, junkers, soldados e moças passeavam com ar festivo em torno do pavilhão e pelas alamedas mais abaixo, floridas com cheirosas acácias brancas<sup>217</sup>

Abaixo, pelas alamedas sombreadas e perfumadas por acácias brancas, havia grupos separados, uns caminhando, outros sentados<sup>218</sup> (vide capítulo III).

Em *A incursão, A derrubada da floresta* e os dois primeiros ensaios de Sebastopol, Tolstói não apenas desenvolveu o seu procedimento da descrição das cenas de batalha, mas o canonizou. No terceiro conto, *Sebastopol em agosto de 1855*, Tolstói já começa a se repetir. Os procedimentos fundamentais que aparecem nele, já são [velhos] conhecidos de sua produção anterior. Repete-se até mesmo o procedimento utilizado no segundo ensaio que fôra usado para descrever Mikháilov:

Até onde se podia supor, já que estava sentado, o oficial era de baixa estatura, mas extraordinariamente largo, e não tanto de um ombro a outro, e sim do peito às costas; largo e compacto, com a nuca e o pescoço muito desenvolvidos e tensos<sup>21920</sup>

<sup>215</sup> TOLSTÓI, L. Sebastopol em maio. In: *Contos completos*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, p.236. (NdT)

<sup>216</sup> Ibid., p.183. (NdT)

<sup>217</sup> Ibid., p.237. (NdT)

<sup>218</sup> Ibid., p.188. (NdT)

<sup>219</sup> Vide a descrição de Mark no diário: “Quando ele está sentado, dizer-se-ia que é um homem de estatura mediana e bem constituído” (p.89). Toda a descrição, como já foi dito no capítulo I, é feita por uma perspectiva. Curiosamente, o mesmo detalhe se repete na descrição de um comandante do regimento em *Guerra e paz*: “O comandante do regimento era um general de certa idade, de temperamento exaltado, sobranceiras e costeletas grisalhas, corpulento, mais largo do peito até às costas do que de um ombro a outro” (T.1, Part.2, Cap.1, P.245, Tradução Rubens Figueiredo). A estabilidade deste detalhe reafirma a estabilidade do próprio método: enfatizar aparências feias ou estranhas e intensificar a percepção dessa dissonância. (NdER)

<sup>220</sup> TOLSTÓI, L. Sebastopol em agosto de 1855. In: *Contos completos*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, pp.247-248. (NdT)

A descrição é seguida por uma indicação de diversos detalhes de sua aparência e, logo depois, há novamente uma transição abrupta: “O oficial tinha sido ferido no dia 10 de maio por um estilhaço na cabeça [...], e agora, sentindo-se perfeitamente curado havia uma semana, voltava do hospital de Simferópol para o regimento”<sup>221</sup>. Mais adiante é dada também sua caracterização anímica, por meio de combinações bruscas e paradoxais, tão usuais para Tolstói. Assim, o primeiro retrato é feito segundo o ponto de vista de um observador externo (“até onde se podia supor”) não pertencendo, assim, ao narrador – aquele “eu” que deveria determinar o seu próprio tom e a estrutura posterior da narrativa; isto porque tal método de descrição possui um significado pontual, e não composicional. Como ocorrera anteriormente, este oficial (Kozéltsov mais velho), apesar de todo o detalhamento de sua descrição, não se tornará o protagonista da narrativa. Mais que isso, uma página inteira (cap. V) é dedicada à descrição de um oficial que não aparece mais adiante na narrativa e que sequer é nomeado. Mas sabe-se que ele, em Petersburgo, “sonha[ra] com a coroa de louros da glória imortal e com as dragonas de general”<sup>222</sup>, mas depois, deixado só na primeira estação, “quando se viu sozinho”<sup>223</sup>, arrependeu-se de sua frivolidade e “de herói disposto às façanhas mais temerárias, que se imaginava em P., passou à condição de lamentável covarde, em Duvanka”<sup>224</sup>. É dada continuidade ao método da segmentação (*rassláivanie*) da vida anímica e de “desmascaramento” (*ulitchénie*). Em resposta à proposta de seu irmão mais velho acompanhá-lo para Sebastopol, Kozéltsov caçula diz: “Excelente! Vamos agora mesmo!”<sup>225</sup> (com um suspiro), mas pensa em seu interior: “Agora mesmo, direto para Sebastopol, para aquele inferno... que horror!”<sup>226</sup>. Os irmãos conversam sobre o oficial encarregado pelo comboio:

Pois esse canalha embolsou na Turquia doze mil rublos... – E Kozéltsov passou a discursar sobre o desvio de verbas, um pouco (para dizer a verdade) com a raiva peculiar de alguém que condena tal prática não porque o desvio de verbas seja algo ruim, mas porque fica irritado por haver pessoas que tiram proveito disso.<sup>227</sup>

---

<sup>221</sup> Ibid., p.248. (NdT)

<sup>222</sup> Ibid., p.261. (NdT)

<sup>223</sup> Ibid., p.262. (NdT)

<sup>224</sup> Ibidem. (NdT)

<sup>225</sup> Ibid., p.268. (NdT)

<sup>226</sup> Ibidem. (NdT)

<sup>227</sup> Ibid., p.279. (NdT)

Somos também apresentados à psicologia de um novato que entra na guerra, mas não encontra nela nenhum de seus sonhos. Este é Volódia Kozéltsov. Em seu caminho para Sebastopol ele fantasiava (em Tolstói o caminho pela estrada é uma motivação constante para o desenvolvimento do monólogo interior) como seria sua experiência na guerra:

Dois irmãos que se dão bem, ambos combatendo o inimigo [...]. Então vamos chegar hoje [...]. E de repente vamos direto para um bastião: eu com os canhões, o irmão com a companhia... e seguiremos juntos. Aí, de repente, os franceses nos atacam. Eu... atirar, atirar: dou cabo de uma quantidade incrível; mesmo assim eles correm direto para cima de mim. [...] Os franceses atiraram-se contra o irmão. Eu corro até lá, mato um francês, mais um, e salvo o irmão. Feriram minha mão, seguro o fuzil com a outra mão e corro assim mesmo;<sup>228</sup>

Em resposta a estes sonhos, o “não é assim” de Tolstói é posto na voz do Kozéltsov mais velho: “A guerra não se passa nem de longe da maneira como você imagina, Volódia!”<sup>229</sup>. Tudo que acontece em seguida tem por compromisso destruir o sonho de Volódia:

Nada do que via e escutava estava de acordo com suas impressões do passado recente [...] e tudo o que via se parecia muito pouco com seus sonhos belos, coloridos e generosos. [...] E tudo isso em lugar da vida de herói, cheia de energia e de solidariedade, como Volódia havia sonhado tão gloriosamente.<sup>230,231</sup>

Não é de se surpreender que o terceiro ensaio não tenha tido a mesma repercussão positiva em meio à crítica que tiveram os trabalhos anteriores:

[...] não há ação, apenas cenas e retratos. Os retratos das personagens, predominantemente soldados, já estavam presentes no primeiro ensaio, por meio do qual nos familiarizamos com aquela austeridade fria, com aquela indiferença diante do perigo que é a origem da força dos combatentes de Sebastopol. Nas cenas seguintes, depois de os retratos estarem bem delineados, era esperado que houvesse alguma ação, esperávamos pela exposição dos episódios, mas nas descrições seguintes em *Sebastopol em maio* e *Sebastopol em agosto de 1855*, o conde Tolstói surge, mais uma vez, como aquele observador-psicólogo de quem nem um mero detalhe consegue escapar [...]. Em Sebastopol, assim como nas incursões de rotina nas montanhas, o autor opta novamente por nos restringir às suas observações sobre os fenômenos psicológicos que se passam no interior de um jovem! É possível que um erro

<sup>228</sup> Ibid., pp.270-271. (NdT)

<sup>229</sup> Ibid., p.272. (NdT)

<sup>230</sup> Ibid., p.279;287. (NdT)

<sup>231</sup> Vide Stendhal: “era isso que lhe partia o coração. Não conseguia se conformar com tanta infâmia, e com as costas apoiadas num salgueiro começou a chorar copiosamente. Desfazia, um a um, todos os seus belos sonhos de amizade cavalheiresca e sublime, como a dos heróis da *Jerusalém libertada*. [...] Então a guerra já não era esse entusiasmo nobre e comum das almas amantes da glória que ele imaginara a partir das proclamações de Napoleão!” (Cartuxa de Parma, Trad. de Rosa Freire d’Aguiar, pp.87;88) (NdER)



semelhante fosse cometido? A ação que está ocorrendo é de proporções gigantescas, mas nós nos sentamos em um canto do cenário junto a um jovem rapaz e ao invés de observarmos o quadro geral de ataques, batalhas e retiradas, observamos como os sentimentos de medo, orgulho e coragem inconsequente se transformam na alma de um jovem nobre! O autor deveria ter chamado sua narrativa de “O subtenente Volódia Kozéltsov em Sebastopol” em vez de *Sebastopol em agosto de 1855*.<sup>232</sup>

Apesar de toda a sua ingenuidade, essa revisão captura corretamente uma peculiaridade do método tolstoiano e indica a sua constância. Mas a construção do terceiro esboço difere em alguns novos aspectos particularmente característicos para a produção futura de Tolstói. Este conto é, entre as narrativas militares, o mais extenso. Os eventos narrados nele ocorrem não ao longo de único dia, mas de vários. A quantidade de personagens é consideravelmente maior do que nos trabalhos anteriores. Junto a isso, surgem novos procedimentos de composição. Aqui não há mais o enquadramento simples ou a narrativa em anel, não há também o sermão por meio do ensaio, característica que faz de todas as partes do segundo ensaio uma unidade. Em seu lugar há o movimento entre duas linhas, o paralelismo temporal. As duas personagens principais são ligadas pelo laço fraternal, o que fortalece a posição delas em meio às demais personagens (seria mais correto dizer “em meio às demais vozes”) e é justamente isso que motiva o próprio paralelismo, em direção ao qual Tolstói se dirige naturalmente. Para Tolstói, este paralelismo não é necessário para o desenvolvimento da fábula (neste caso, os paralelos precisam se cruzar, representando, assim, apenas paralelos aparentes; este é um procedimento narrativo utilizado, por exemplo, por Púchkin em seu conto *A nevasca*), mas sim, para o encadeamento das cenas que são, essencialmente, independentes umas das outras, ou seja, o paralelismo em sua forma mais pura. A motivação por meio do parentesco é um procedimento composicional que Tolstói costuma utilizar a fim de conectar várias personagens e grupos. Aqui aparece a primeira ocorrência de tal motivação. Na realidade, toda a narrativa é construída pelo princípio do paralelismo temporal, de modo que esses paralelos nunca convergem. Os irmãos se encontram e vão juntos para Sebastopol (Cap. VI); ali eles decidem ir separadamente para 5º bastião. Tolstói os separa a fim de dar início a um movimento que se divide em dois segmentos, dando a entender com isso que essas duas linhas não mais se cruzarão: “Nada mais foi dito naquela última despedida entre os dois irmãos”<sup>233</sup> (final do capítulo XI). A partir de

<sup>232</sup> V. A. Zelínski. *Literatura crítica russa sobre as obras de L. N. Tolstói*. Vol.1 (NdER)

<sup>233</sup> TOLSTÓI, L. Sebastopol em agosto de 1855. In: *Contos completos*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, p.286

então tem início o segmento de Volódia (cap. XII – XIV), que é interrompido por seu sonho (“mas logo adormeceu sereno e despreocupado, sob os sons do fragor ininterrupto do bombardeio e da trepidação dos vidros”<sup>234</sup>). Há também o segmento do irmão mais velho, que começa narrativamente logo em seguida à separação dos irmãos: “O Koziéltsov mais velho encontrou na rua um soldado de seu regimento e, com ele, foi direto para o quinto bastião”<sup>235</sup>, início do capítulo XV. Este segmento é interrompido pelo jogo de carteadado em que Kolzétsov toma parte (cap. XVII), dando vez ao segmento de Volódia (cap. XVIII – XXIII) que termina com a comunicação do início da incursão. Um capítulo especial (cap. XXIV) é dedicado à descrição deste assalto, que prepara o curso dos dois capítulos seguintes: o destino de Kozéltsov e o destino de Volódia. Ambos perecem. Suas mortes são narradas nestes dois capítulos. Aqui não se estabelece aquela justaposição contrastante que há no segundo ensaio (Praskúkhin e Mikháilov). A descrição de suas mortes é motivada justamente pelo fato de serem irmãos e pelo fato de todo o ensaio ser construído sobre o paralelismo dessas duas linhas, mas ainda assim é possível perceber algum contraste irônico. O irmão mais velho, Kozéltsov, morre como um herói – quase como sonhara Volódia – correndo em direção à batalha e gritando “Avançar, rapazes! Hu-rra-a!”<sup>236</sup> e tomado pela coragem (o típico paradoxo: “Koziéltsov estava convencido de que iriam matá-lo; e isso lhe inspirou coragem”<sup>237</sup>) sequer sente que está ferido. Já Volódia morre de um modo patético e sem sentido: “Algo de casaco jazia de bruços no lugar onde antes estava Volódia”<sup>238</sup>. O último capítulo corresponde à descrição do início do ataque e à soma de seus resultados.

Tolstói tenta aqui aplicar aquele mesmo procedimento composicional que, posteriormente, utilizará em *Guerra e paz*. Mas esse mesmo movimento paralelo, com passagens de uma linha para outra, requer alguma estabilidade, que retorna continuamente à qualidade de um motivo estabelecido, de um fundamento. Em *Guerra e paz* o segmento histórico, com suas digressões filosóficas, representa esse fundamento. No terceiro ensaio, esse fundamento também é estabelecido. O capítulo IX abre com a descrição de Sebastopol:

Será que isso já é Sebastopol? – perguntou o irmão caçula, quando subiram uma ladeira e na sua frente apareceu uma baía com mastros de navios, o ar com

<sup>234</sup> Ibid., p.295. (NdT)

<sup>235</sup> Ibid., p.295. (NdT)

<sup>236</sup> Ibid., p.332. (NdT)

<sup>237</sup> Ibidem. (NdT)

<sup>238</sup> Ibid., p.336. (NdT)

a esquadra inimiga ao longe, as baterias brancas da costa, quartéis, aquedutos, docas, as edificações da cidade e nuvens de fumaça brancas e lilás, que subiam sem cessar pelos morros amarelos em redor da cidade e pairavam no céu azul, diante dos raios rosados do sol, que já se refletia reluzente no mar escuro e mergulhava no horizonte.<sup>239</sup>

No capítulo em que o ataque é retratado, Sebastopol é novamente descrita, assim, os elementos principais da paisagem são reiterados:

O sol brilhava parado sobre a baía, que jogava com seus navios estacionados, com as velas e os barcos que se mexiam, num brilho alegre e quente. [...] Sebastopol, sempre a mesma, com sua igreja inacabada, a coluna, o cais, o bulevar que verdejava no morro, o prédio elegante da biblioteca, as pequenas enseadas azuis, cheias de mastros, os pitorescos arcos dos aquedutos e as nuvens de fumaça cinzenta de pólvora, iluminadas de vez em quando pela chama rubra dos tiros; sempre a mesma bela, festiva e orgulhosa Sebastopol, cercada de um lado por colinas amarelas e esfumaçadas e, do outro, pelo mar azul-claro que jogava sob o sol – era o que se via do lado de cá da baía.<sup>240</sup>

E ao final do capítulo seguinte<sup>241</sup>:

As estrelas, a exemplo da noite anterior, brilhavam claras no céu; mas o vento forte agitava o mar. [...] Uma chama enorme parecia pairar acima da água no distante pontão da bateria de Aleksandr, iluminando uma nuvem de fumaça que estava embaixo dela, e, como na véspera, reluziam no mar as luzes serenas e atrevidas da distante frota inimiga.<sup>242</sup>

Isso se desenvolve mais adiante em um típico discurso que nos faz lembrar do sermão presente no segundo ensaio. Há a mesma repetição sintática, há os mesmos procedimentos que provocam o estranhamento:

Em toda a linha dos bastiões de Sebastopol, onde por tantos meses ferveu uma energia fora do comum, onde por tantos meses viram-se heróis morrer e ser substituídos por outros, sem parar, e onde por tantos meses grassaram o medo, o ódio e, por fim, a admiração pelo inimigo – nos bastiões de Sebastopol já não havia mais ninguém, em parte alguma. [...] Pela terra sulcada e revirada por explosões recentes, em toda parte, rolavam carretas de canhões estropiadas, que esmagam cadáveres de russos e do inimigo, canhões pesados, de ferro, silenciados para sempre, eram jogados com uma força terrível dentro de fossos

<sup>239</sup> Ibid., p.273. (NdT)

<sup>240</sup> Ibid., pp.328-329. (NdT)

<sup>241</sup> Embora no original Eikhenbaum aponte o capítulo XXII como fonte da citação, na realidade, a descrição está no capítulo XXVII da narrativa. (NdT)

<sup>242</sup> TOLSTÓI, L. Sebastopol em agosto de 1855. In: *Contos completos*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, p.337. (NdT)

e cobertos de terra até a metade, e bombas, obuses, mais cadáveres, fossos, pedaços de madeira, blindagens, e de novo cadáveres silenciosos de casacos cinzentos e azuis. [...] [A]s tropas de Sebastopol [...] lentamente se deslocavam na escuridão, para longe do local onde tantos irmãos corajosos tinham ficado para trás; do local em toda parte banhado pelo seu sangue; do local durante onze meses defendido de um inimigo com forças duas vezes superiores e que agora tinham ordens para abandonar sem luta.<sup>243</sup>

Aqui, como já ocorrera anteriormente, Tolstói não é um narrador, não é um contador de histórias. Ele permanece aquém de todas essas cenas, em algum lugar acima daquilo que se desenvolve na narrativa, em uma posição fixa de um observador que ora sorri ironicamente, ora discorre severamente.

---

Pudemos observar quatro anos de trabalho (1852-1855): anos de pesquisas intensas e dos primeiros experimentos. Neste período, Tolstói já é um autor publicado, já é um autor conhecido, mas vive à margem da camada dos literatos de sua época, longe do circuito jornalístico, trabalhando solitariamente, à sua maneira, sem levar em conta a opinião de ninguém. Por meio dos diários, fica claro que o seu trabalho literário é constantemente interrompido por outros planos; Tolstói parece não desejar deliberadamente seguir o caminho da escrita profissional. Ao mesmo tempo, em cartas desse período escritas para T. A. Iergólskaia, surgem frases que indicam a sua crescente atração pela literatura:

[N]ão sei se algum dia aquilo que escrevo será publicado; mas este trabalho, com o qual me ocupo, já foi longe demais para ser abandonado (1851)

Meus trabalhos literários vão progredindo pouco a pouco, embora ainda não pense em publicar nada. O trabalho que havia começado há algum tempo, refiz três vezes e estou ansioso para refazê-lo até que eu fique satisfeito. Pode ser que esse seja um trabalho de Penélope, mas isso não me desanima; não escrevo por vaidade, mas por prazer. Este trabalho é-me útil e agradável, por isso, continuo trabalhando (1852)

[N]ão gostaria de ter que abandonar o trabalho literário, que não tem sido possível levar adiante em meio à vida no campo (1855).

O início do caminho já foi apresentado: as principais tendências artísticas foram determinadas, os principais problemas foram reconhecidos, o afastamento da tradição romântica foi levado a cabo, um sistema de procedimentos estilísticos e composicionais

---

<sup>243</sup> Ibid., pp.338-339. (NdT)

foi estabelecido. Formas de grande extensão foram temporariamente abandonadas, dando espaço para uma série de ensaios que serviram de estudos para trabalhos futuros. A escolha precisamente pelo material militar foi motivada, sobretudo, pelo desejo de liquidar os modelos românticos. Em *A incursão* e os dois primeiros ensaios de Sebastopol a presença desse estímulo é nitidamente percebida. Mas no terceiro ensaio, apesar da repetição dos mesmos procedimentos, aparecem algumas novas intenções que não estão diretamente relacionadas com o material militar. O crítico ingênuo estava correto ao se surpreender com o fato de que Tolstói faça com que “nos sentemos em um canto do cenário” e ao sugerir que o nome da narrativa fosse outro. O material militar se esgotou, de modo que uma passagem de contos para um formato mais extenso está sendo preparada, o que já não está mais intimamente ligado com o desejo de superar a estética romântica. O período de um trabalho fechado e solitário chega ao fim. Em novembro de 1855, Tolstói chega em São Petersburgo e logo se insere no epicentro da vida literária petersburguesa (especificamente no círculo do “Contemporâneo”, revista literária da época, cujos membros eram personalidades como Nekrássov, Turguênev, Drujínin, Ostróvski, Fet etc.). Tem início um período difícil de controvérsias, influências heterogêneas e contendas, cujo resultado foi uma ruptura com a literatura (1860-1861). Este é um período de amadurecimento, um período de buscas por novas formas. Por algum tempo, Drujínin se torna seu principal mentor e conselheiro. Tolstói está em uma encruzilhada. Seus trabalhos (*A nevasca*, *Dois hussardos*, *Albert e Lucerna*) causam espanto em meio à crítica: todos esperam algo novo do autor de “Infância”. Retornando do exterior em 1857, Tolstói anota em seu diário:

A princípio, Petersburgo decepcionou-me. Minha reputação decaiu ou, pelo menos, está abalada, o que acabou me aborrecendo. Mas agora estou tranquilo. Sei que tenho algo a dizer e possuo a força para fazê-lo veementemente; e o público diga o que quiser.

Mas nos anos seguintes, Tolstói escreveu pouco e rapidamente se desapontou com cada um de seus trabalhos. A tentativa de um novo romance (*Felicidade conjugal*, de 1859) não o satisfaz: “não consigo me recuperar da vergonha e parece que nunca mais voltarei a escrever”, confessa ele em carta a A. A. Tolstáia<sup>244</sup>. Na realidade, seu trabalho literário é praticamente interrompido. A crise se aproxima: “Agora é necessária outra

---

<sup>244</sup> Aleksáandra Andréievna Tolstáia (1817-1904). Em família era referida como Alexandrine. Prima em segundo grau de Tolstói. (NdT)

coisa. Não precisamos aprender, mas ensinarmos a Marfutka e Taraska<sup>245</sup> ao menos um pouco daquilo que sabemos” (em carta a Fet de fevereiro de 1860). Os amigos de Tolstói acabam se aborrecendo. Drujínin insiste ardentemente para que ele retorne à literatura. Na realidade, Tolstói não a havia abandonado, apenas sentiu a necessidade de se esconder, de ficar sozinho consigo mesmo, de se libertar da influência alheia. Ele atinge seu objetivo. O ensaio *Quem deve aprender a escrever com quem?* (1862) é um panfleto literário por meio do qual ele rompe com o passado e dá início a uma nova etapa. O trabalho com a escola de Iásnaia Políána lhe concede material para observar e refletir sobre a arte. O período de buscas chega ao fim. No outono de 1863, Tolstói escreve para A. A. Tolstáia: “Amo as crianças e a pedagogia, mas tenho dificuldade em compreender como eu era há um ano. [...] Sou agora um escritor com todas as forças de minha alma, escrevo e pondero como nunca antes o fizera”.

Este difícil e interessante período (1855-1862) requer uma pesquisa especial, para a qual o conhecimento dos diários e manuscritos é indispensável.

---

<sup>245</sup> Ao que tudo indica, o autor se refere elege a lenda francesa “Santa Marta e Tarasca” como representante do folclore a fim de caracterizar, metonimicamente, aqueles que pertencem à camada social mais baixa (servos) na Rússia desta época. Vemos, portanto, indícios do projeto futuro de Tolstói, cujo objetivo era propiciar educação secular aos filhos de servos em sua propriedade. (NdT)

### Anexo 3: Outras traduções

#### “Lev Tolstói”, de Boris Eikhenbaum<sup>246247</sup>

Tolstói sempre foi artista e nunca deixou de sê-lo. Até mesmo quando renegou sua arte e passou a escrever seus textos de moral religiosa. Externamente, isso se manifestou, no ano de 1910 — o ano de sua morte —, na peça *Dela provém todas as virtudes*<sup>248</sup>. Internamente, confirma-se que a crise, enfrentada por ele na década de 1880, fora preparada, como veremos adiante, pelas características de sua consciência artística. Essa crise não se deu a partir de um movimento de fora para dentro, de modo que sua obra não foi, de maneira nenhuma, arruinada. Assim como todos os “hiatos criativos” de Tolstói, essa crise não foi meramente um fenômeno espiritual, causado por sua natureza ou pelas circunstâncias da vida, mas sim, um ato criativo determinado, um momento de libertação e evolução. Convencionalmente referida como sua espiritualidade peculiar, a *dualidade* tolstoiana não é, para nós, uma manifestação passiva de sua *natureza*, mas sim, um ato de consciência, elaborada em busca de um novo princípio criativo. Devido aos elementos dessa consciência, surge o problema recorrente da relação entre vida e obra, que era uma particularidade daquela geração artística à qual pertencia Tolstói. Essa questão, que já havia atribulado Gógol e Turguênev, atormentaram também Nekrássov e se voltaram com novo ímpeto para Tolstói e Dostoiévski, que a solucionaram de maneiras distintas.

As atividades artísticas de Tolstói se desenvolveram naqueles anos em que a arte europeia já havia atravessado a época da síntese romântica e buscava novas formas e tradições. Em solo russo, essa busca se complexificou por uma série de peculiaridades culturais, que também criaram um tipo particular de arte russa entre as décadas de 1850 a 1870. Os elementos da consciência não são absorvidos pela arte, não fluem no fluxo contínuo da inspiração “inconsciente”, mas projetam-se para fora. Os acontecimentos da vida pessoal e espiritual não são sufocados pela representação criativa, nem atingem níveis de vivências excepcionais, mas sim, despontam na própria obra, conferindo-lhe,

<sup>246</sup> Prefácio à edição *Infância, Adolescência e Juventude* de 1919. Texto retirado do livro *Lev Tolstói: pesquisas. Artigos*, organizado por Igor Nikoláievitch Sukhikh, professor na Faculdade de Filologia da Universidade Estatal de São Petersburgo (SPBGU), e publicado pela editora da mesma instituição (Fakultet filologii i iskusstv SPBGU). A referência completa encontra-se na bibliografia.

<sup>247</sup> Essa tradução é fruto da pesquisa de Iniciação Científica “O PRIMEIRO TOLSTÓI DE BORIS EIKHENBAUM: tradução e estudo do artigo ‘Lev Tolstói’ de 1919”, realizada entre os anos de 2019 e 2020, que teve como orientadora a Profa. Dra. Ekaterina Vólkova Américo e contou com o apoio da Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-graduação e Inovação da Universidade Federal Fluminense (PROPPI-UFF). Essa tradução também passou em revisão com a atual orientadora dessa pesquisa, Profa. Dra. Aurora Bernardini.

<sup>248</sup> No original: *От ней все качества*. Disponível em: <http://tolstoy.ru/creativity/fiction/1159/>.

frequentemente, um caráter autobiográfico ou confessional. A vida torna-se uma espécie de medida para a arte, e é por isso que sabemos tanto sobre a vida pessoal de Tolstói. O ato criativo se torna mais complexo por causa da percepção de si mesmo como o centro moral, responsável por toda uma geração, por toda uma cultura. A introspecção é levada ao limite e os resultados são apresentados para o juízo de todos. Tolstói expressa, brilhantemente, esse sentimento em uma carta à A. A. Tolstáia<sup>249</sup>, no ano de 1874, exatamente na época em que a crise se aproximava:

A senhora diz que somos como esquilos em uma roda. Certamente. Mas isso nem é necessário dizer ou pensar. Eu, pelo menos, independentemente do que quer que faça, sempre me convenço que *du haut de ces pyramides 40 siècles me contemplent*<sup>250</sup> e que *todo o mundo perecerá se eu parar*. A verdade é que existe ali um diabinho que pisca e diz que tudo isso é como o retumar da água, mas eu não o darei ouvidos, e nem a senhora.

## I

O próprio Tolstói escreveu muito a respeito dos anos de sua infância e adolescência (1828-1842). Mas isso era feito a partir de sua memória ou através de reelaboração criativa. Tanto um quanto outro são caracterizações gerais de Tolstói e não podem servir de material para o estudo de sua infância real. Contudo, não precisamos estudá-lo a partir deste ponto de vista, já que para isso seria preciso um psicólogo com interesse na formação do caráter — um tipo psicológico, mas não criativo. Para nós, o material de base serão os diários de Tolstói, sobre os quais ele se debruçou a partir do ano de 1847, à época dos estudos na Universidade de Kazan. Deixaremos de lado o estudo estritamente psicológico desses materiais, nossa tarefa será outra.

Os diários e correspondências contêm a sua própria história literária. De certa forma, a vida espiritual é estilizada; passando de sua expressão espontânea (vivência) para um registro escrito. São fixados apenas algumas de suas facetas, que nesse processo recebem uma determinada forma, cujo conteúdo não coincide completamente com a realidade. Por isso, não se pode transpor diretamente, a partir do material factual dos diários, a reconstituição de uma vida espiritual real, de um tipo de realidade espiritual. Esta tarefa psicológica demandaria métodos especiais para remover essa camada estilístico-tradicional, coberta de vivências emocionais, a fim de reconstruir a vida

<sup>249</sup> Aleksáandra Andréievna Tolstáia (1817-1904). Em família era referida como Alexandrine. Filha do tio-avô de Tolstói.

<sup>250</sup> “Do alto dessas pirâmides quarenta séculos me contemplam”. Emulação da frase dita por Napoleão, em 1798, durante a Batalha das Pirâmides contra os mamelucos no Egito: “Du haut de ces pyramides, quarante siècles d’histoire vous contemplent”.



espiritual em toda sua plenitude. Interessa-nos apenas essa camada estilística, esse *estilo espiritual* dos diários; não aquilo que Tolstói foi de verdade, mas sim, como ele pensava e imaginava a si mesmo. Daí a passagem natural para o estilo espiritual das personagens criadas por ele. Os diários da juventude nos mostrarão a criação inicial e traçarão a sua tipologia.

Já o próprio fato de manter os diários é um indício de certo estilo espiritual, com a atenção voltada para a introspecção e sua formulação. O mais característico ainda é o tipo de diário, em que precisamente o campo da vida espiritual, de difícil percepção, recebe o foco da atenção. Uma particularidade surpreende nos diários do jovem Tolstói: a busca permanente pela regulamentação moral, o desejo de se prender a formas rígidas, estabelecer regras, definir um plano de atividades e elaborar um cronograma. Por essa razão, a atenção está voltada para a avaliação moral de cada uma de suas ações. Por vezes, na base dessas regras e cronogramas sente-se um desejo de ser eficiente, um homem racional, no sentido prático, e escapar da fama de “um zero à esquerda”. Em outros momentos, surge uma base mais comum, abstrata e moral, que prescreve esta ou aquela norma. Em todo caso, não há a aspiração de fixar vivência em toda sua completude, de dar-lhes uma forma una; pelo contrário, cada experiência é decomposta em partes, precisamente formuladas à parte das demais, e a ela se dirige a força da consciência. Ao mesmo tempo, não há qualquer entrada relacionada ao seu “eu”, nem ao mundo exterior, nem a outras pessoas. Há passagens bruscas de autoflagelamento e reprovações de si mesmo relacionadas às paixões e frustrações, seguidas, novamente, pela regulamentação. O estilo espiritual de Tolstói em seus diários e cartas da juventude é composto desses movimentos opostos e intercambiáveis.

A contínua introspecção, levando-o constantemente ora ao descontentamento, ora à vontade de se justificar, dá o tom frequentemente severo de seus diários, embora o tom das cartas seja sensível. As cartas da juventude enviadas à tia T. A. Iegórlskaia<sup>251</sup> estão repletas de uma sentimentalidade particular e antiquada. Ele mesmo escreveu para ela em 1852: “A senhora sabe que talvez a minha única boa qualidade seja a sensibilidade”. Das normas gerais — como “cumpra tudo aquilo que se determinar a fazer” —, Tolstói passa às preocupações de como se acostumar à vida prática. Em cartas para o irmão Serguei, ele se descreve sempre como inseguro, se justifica e afirma ter mudado completamente:

---

<sup>251</sup> Tatiana Aleksándrovna Iegórlskaia (1792-1874), prima de segundo grau de Lev Nikoláievitch.

[...] eu sei que você não vai acreditar que mudei e dirá: ‘Esta já é a vigésima vez, você não tem mais jeito’, ‘o mesmo zero à esquerda de sempre’. Não, agora mudei completamente e de uma maneira muito distinta das mudanças anteriores. Antes eu dizia a mim mesmo: ‘permita-me mudar’, agora vejo que eu mudei e digo: ‘eu mudei’. O mais importante é que estou convencido por completo que não se pode viver com a introspecção e filosofia, é necessário viver positivamente, isto é, ser uma pessoa prática. Este é um grande passo e uma grande mudança, ainda que isso não tenha acontecido comigo nem uma só vez.

Para nós é especialmente importante que a vida espiritual tenha se mostrado para Tolstói de maneira absolutamente clara a todo momento, pois ele formula seu estado com precisão. Desse modo, tem-se a convicção de que ao estabelecer uma meta, é possível regulamentar cada um de seus movimentos, cada pensamento: “Tenho o desejo” — escreveu ele em 1850 — “de criar o hábito de definir o meu modo de viver a longo prazo, não para um dia, mas para um ano, para alguns anos, até mesmo, para a vida inteira”. Essa regulamentação beira o absurdo, causando, involuntariamente, o riso:

Regras para apostas em Moscou, até 1º de janeiro. 1) O que tiver no bolso, posso apostar em uma ou mais noites. 2) Jogar apenas com pessoas de condições melhores que as minhas. 3) Jogar sozinho, apostando alto. 4) Baseado na quantia que decidir perder, encarar como lucro quando o valor for duas vezes maior; isto é, se me permito perder 100 rublos e ganhar 300, então apenas 100 devem ser considerados como ganho e não devo tentar recuperar a quantia inicial. Se tiver sorte, considerar como lucro o valor apenas quando o ganhar 3 vezes mais do que a quantia que tinha a intenção de perder, e assim repetidamente...

Há outra entrada do mesmo tipo:

Regra para a sociedade. Escolher posições difíceis, tentar sempre dominar a conversa, falar alto, ameno e claro, tente sempre começar e terminar a conversa. Procurar associar-me com pessoas de estirpe mais alta do que a minha. Com pessoas desse tipo, é preciso se preparar de antemão para quais relações serão mantidas com elas [...]. Nos bailes, convidar as damas mais importantes para dançar [...]. Não deixar passar “em branco” os insultos de ninguém e lhes pagar dobrado por isso.

Em lugar das regras da vida prática, surge um novo sistema que tem fins mais elevados: *Os diários de Franklin*<sup>252</sup> para as anotações de fraquezas. As tendências ruins são ordenadas em forma de tabela, seguidas por informações sobre elas serem culpa de um erro ou de uma má conduta: da falta de reflexão ou da precipitação, da autossabotagem, da falsa vergonha, do desejo de pavonear-se, da distração, da inconstância, da covardia, da vaidade, da arrogância e afetação, da preguiça, da má índole, entre outros. O diário torna-se um relatório de conduta. Devido ao viés moral habitual,

<sup>252</sup> Referência aos diários e anotações *Virtude diária* de Benjamin Franklin, um trabalho que consiste em regulamentar o comportamento do homem. Composto por tabelas e espaços destinado a anotações de pensamentos, o projeto propõe, àquele que se dispõe a fazê-lo, estabelecer um padrão de conduta de maneira que as metas ali propostas tornem-se hábitos diários.

Tolstói tenta elaborar um sermão: “Escrevi um sermão com preguiça, sem vontade e covardemente”. A esfera de introspecção cresce, e junto a ela cresce o *pathos* do autoflagelamento. O estilo das anotações torna-se cada vez mais intenso, a vida espiritual sujeita-se cada vez mais à análise, transformando-se em formulações alternadas feitas de maneira abstrata: “Depois do almoço e à noite toda, andava para lá e para cá sem rumo e tinha desejos voluptuosos [...]. A voluptuosidade me tortura”. A atenção geral dada à rígida análise moral é seguida por pensamentos religiosos e orações. O sentimento religioso é sujeitado à mesma *decomposição* a que se submete a vida espiritual. Aqui já surgem evidências das personagens autobiográficas de seus romances, como Pierre e Lévin<sup>253</sup>, embora sob outras facetas. Aqui mesmo estão também os embriões de sua *Confissão* e ensinamentos religiosos. A força da consciência, que *decompõe* a unidade espiritual da vida, uma vez dirigida para o campo dos sentimentos religiosos, o conduz, em 1855, para uma “enorme e grandiosa ideia”, cuja implementação estava disposto a dedicar toda sua vida: “Esta ideia é o fundamento da religião, que corresponde ao desenvolvimento da humanidade, isto é, a religião de Cristo, porém purificada pela fé e livre do caráter misterioso, uma religião da prática, que não prometa felicidade futura, mas que conceda felicidade terrena”.

Quais seriam as tradições desse estilo espiritual? À época, as principais leituras de Tolstói eram Sterne e Rousseau. Ele admirava Sterne e, inclusive, chegou a traduzi-lo. Lia também Rousseau, por dias a fio. Por outro lado, os principais “deuses” da geração anterior a Tolstói — como Shakespeare, Goethe, os românticos alemães — não foram mencionados em lugar algum. Involuntariamente, surge a ideia de que o jovem Tolstói estava mais ligado aos seus *avós literários* do que aos *pais*, como é frequentemente observado na alternância de gerações. As raízes de seu estilo espiritual, expresso em seus diários da juventude, se aprofundam no período sentimental. Não é à toa que suas primeiras cartas para T. A. Iergólskaia possuam um “sentimento” antiquado, não é de se surpreender que ele, ao evitar os românticos, retome Sterne e Rousseau, que foram os líderes espirituais da época de Karamzin e do jovem Jukóvski. Na verdade, até mesmo o tom geral de seus diários é semelhante aos diários de Jukóvski, dada a produção de regras morais, o desejo de estabelecer um plano de vida etc. Talvez aqui, em parte, escondam-se as razões de seu encanto por esta época, que se manifestou ainda antes de *Guerra e*

---

<sup>253</sup> Personagens de dois romances de Tolstói: Pierre de *Guerra e paz* e Lévin de *Anna Kariênina*.

*Paz*<sup>254</sup>, na novela *Dois hussardos*<sup>255</sup>, daí as páginas dedicadas aos maçons e à imagem da princesa Mária. Não se trata de uma sensibilidade em si mesma, mas sim, de se concentrar na introspecção, que tem como meta a decomposição analítica da vida espiritual em seus estados, inclinações e regulamentação moral. Fundamentando-se nessa base, Tolstói reforça a ação da consciência e, desta forma, também, o poder da *decomposição*. Forma-se um novo princípio criativo, que vem substituir um modelo romântico monolítico e, portanto, abstrato.

## II

Depois de abandonar a Universidade de Kazan e viver algum tempo em São Petersburgo e em sua propriedade rural, Tolstói parte para o Cáucaso na primavera de 1851. O período militar de sua vida começa junto com sua arte criativa. Os diários dos anos entre 1851 e 1852 atestam um trabalho sistemático persistente. Surgem perguntas técnicas específicas, “tormentos da palavra”<sup>256</sup>, nasce a ansiedade, a dúvida das suas próprias forças. Formam-se as bases gerais da poética de Tolstói, um material de extrema importância. Ainda em 1850, foi concebida uma novela sobre a vida dos ciganos. Em seguida, surgiu outra ideia, ligada à leitura de Sterne, uma novela descritiva, uma composição natural, constituída de uma série de observações: a novela “da janela”. Em 1851, foi escrito o característico *História do dia de ontem*<sup>257</sup>, intimamente relacionado ao material dos diários (os diários de Franklin e as discussões a esse respeito), que juntos descrevem os procedimentos artísticos fundamentais de Tolstói. Suas primeiras linhas têm um significado programático:

Escrevo a história do dia de ontem não porque o ontem tenha tido qualquer coisa de relevante – seria melhor chamá-lo apenas de notável –, mas sim, porque há muito queria contar a essência da vida de um simples dia. Só Deus sabe quantas impressões e pensamentos interessantes e variados avivam essas impressões que se passam ao longo de um dia e que, embora obscuros e vagos, não nos são menos compreensíveis a nossa alma. Se fosse possível contá-las de um jeito que os outros pudessem me ler como eu mesmo, seria um livro muito interessante e instrutivo, de modo que não haveria no mundo tinta suficiente para escrevê-lo e tipógrafos para imprimi-lo.

<sup>254</sup> *Guerra e paz*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

<sup>255</sup> *Dois hussardos*. In: Contos completos. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, pp.385-472.

<sup>256</sup> A oração remete ao verso *Нет на свете муж сильнее муки слова* (Não há farinha no mundo mais forte que os tormentos da palavra) do poeta russo Simeão Nádson (1862-1887).

<sup>257</sup> No original: *История вчерашнего дня*. Disponível em: <http://tolstoy.ru/creativity/90-volume-collection-of-the-works/664/>.

Além de Sterne, dá continuidade à leitura de Rousseau, ao qual acrescenta-se Dickens (“Que deleite é David Copperfield!”) e Bernardin de Saint-Pierre (*Paulo e Virgínia*). Ademais, envolve-se com o trabalho de Rudolf Töpffer, beletista e artista genebrês — seu livro *A biblioteca do meu tio*<sup>258</sup> foi bastante popular entre nós nos anos 40. Tolstói em sua autobiografia aponta para a novela: “Durante a escrita [de *Infância*], estava longe de ser independente nas formas de expressão, e sim encontrava-me sob forte influência de dois escritores: Sterne (seu *Viagem Sentimental*) e Töpffer (*A biblioteca de meu tio*)”. O interesse por Töpffer não ia em direção oposta às inclinações literárias de Tolstói. O estilo de Töpffer, por meio de Xavier de Maistre, retoma a tradição da poética sentimental, sobretudo o estilo de Rousseau. São esses os mestres do jovem Tolstói.

Em concordância com as bases da escola literária da qual o próprio Tolstói sentia-se um discípulo, suas ideias iniciais possuíam um caráter descritivo e não narrativo, nem novelesco. A experiência de uma história de amor “secular” (*Como morre o amor*<sup>259</sup>, 1853) naturalmente falhou e não contentou sequer o próprio Tolstói. Num primeiro plano, o problema não está na *fábula* ou na *trama*<sup>260</sup>, mas sim, na descrição e no *estilo*. Por trás da representação da noite caucasiana, seguem estes pensamentos:

Eu pensei: vou descrever aquilo que vejo. Mas como escrevê-lo? Devo ir, sentar-me diante da mesa manchada de tinta, pegar um papel acinzentado, o tinteiro, sujar os dedos e rabiscar as letras no papel. As letras se agruparão em palavras, as palavras em frases. Mas será que posso transmitir um sentimento? É possível, de alguma maneira, verter no outro minha própria visão ao olhar a natureza? A descrição não é suficiente.

Soma-se a isso mais uma observação: “Àqueles que olham as coisas a fim de descrevê-las, elas se mostram em uma falsa aparência”. A partir da comparação de uma frase dessa natureza, pode-se perceber que Tolstói não emularia facilmente seus escritores favoritos, mas apenas se fundamentaria neles. Ele se preocupava não apenas em como levar ao outro um sentimento seu, com todo seu imediatismo, mas também, como dar a

<sup>258</sup> No original: *Bibliothèque de mon oncle*.

<sup>259</sup> No original: *Как гибнет любовь*. Disponível em: <http://tolstoy.ru/creativity/90-volume-collection-of-the-works/675/>.

<sup>260</sup> Essas duas terminologias são próprias do pensamento formalista. A *fábula* é aquilo que constitui cada um dos episódios elaborados na narrativa. Uma “combinação de fatos” ou “uma composição de incidentes”, segundo Aristóteles [Timofeev; Turaev. *Dicionário de termos literários (Slovar literaturovedtcheskikh terminov)*, 1974, p. 430]. Ou, segundo Chklóvski [apud Eikhenbaum *A teoria do “método formal”*, 2013, p.57], a “descrição dos eventos”. Mas sem a ligação estabelecida entre eles. Por sua vez, o *siujet*, que aqui denominaremos *trama*, é o sistema formado a partir dos eventos (*fábulas*) pelos quais é composto o conteúdo geral da ação da obra [Timofeev; Turaev. *Dicionário de termos literários (Slovar literaturovedtcheskikh terminov)*, 1974, p. 393]. Logo, se a *trama* só pode ser estabelecida a partir das conexões criadas entre as *fábulas*, acreditamos que esse seja o termo, isto é, *trama*, mais acurado, na medida que ele, por si só, é constituído pela noção de encadeamento em níveis por um determinado material.

verdadeira impressão dos objetos — uma inovação, em comparação com os princípios da escola sentimental. Por outro lado, não há a ideia romântica sobre a arte: “Onde se encontra o limite entre a prosa e a poesia eu nunca pude entender; embora exista essa questão na literatura, a resposta é inalcançável”. Acima de tudo, está sua preocupação com a divergência entre a intenção e a expressão. Daí o descontentamento consigo mesmo, as dúvidas e trabalho duro sobre o estilo:

Escrevi de maneira preguiçosa e, embora não esteja demasiadamente ruim, ficou muito pior do que eu tinha imaginado! Sem semelhanças. Preciso escrever e escrever. Com a intenção de elaborar o procedimento e o estilo [...] li e escrevi versos. Fluem com bastante leveza. Penso que me será muito útil para a formação do estilo [...]. Escrevi *Infância*, o que me enojou ao extremo, mas, continuarei insistindo [...]. O copista me visitou, entreguei-lhe e li o primeiro capítulo; um capítulo que decisivamente não presta [...]. Será que tenho talento se comparado aos novos literatos russos? Certamente não [...]. Embora *Infância* tenha erros enormes, ainda está tolerável. Tudo o que penso a seu respeito é que há novelas piores; contudo, não estou ainda convencido de que não tenho talento. Acho que me falta paciência, habilidade e clareza, também não há nada de grandioso nem no estilo, nem nos sentimentos, nem nas ideias.

Por fim, há mais um traço que distingue Tolstói dos escritores da geração anterior. Junto à perda da ideia romântica de arte, junto à queda da estética metafísica e o declínio da figura elevada do poeta, perde-se a ideia de sua vocação sublime. A vida penetra na arte e demanda para si um artista, que se transforma ou em um artesão, um profissional, um “literato”, ou emerge no âmago da vida, não desejando ser nem sacerdote, nem artesão. Esta dúvida atormentava Tolstói já na época de seus diários de 1851 a 1852. A seguinte entrada reduz-se à incapacidade de transmitir que o sentimento possui uma continuação característica: “Por que a poesia e a prosa, a felicidade e a infelicidade estão ligadas de maneira tão imanente? Como é preciso viver? Seria preciso tentar unir subitamente prosa e poesia, ou gozar de uma e depois passar a viver à mercê da outra?”.

Mais tarde, Tolstói reflete sobre o romance e, de repente, se depara com uma tarefa inesperada e grandiosa:

No meu romance mostrarei o mal do governo russo. Se eu achar bom, vou dedicar o resto da minha vida à elaboração de um plano a fim de combinar a eleição aristocrática com o governo monárquico, baseado no modelo das eleições existentes. Esse é o propósito de uma vida virtuosa. Agradeço a Ti, Senhor, dai-me forças.

Em outro lugar, depois de mencionar os versos por meio dos quais Tolstói pratica, a fim de refinar o estilo:

Não posso deixar de trabalhar. Graças a Deus! Mas a literatura é uma bobagem, mesmo assim tenho vontade de escrever aqui um estatuto e um plano econômico [...]. Compor uma história real e verdadeira da Europa deste século. Isso é um projeto para a vida.

O próprio Tolstói percebeu essa diferença entre si e os demais literatos. Em 1883, durante uma conversa, ele disse: “Turguênev é um literato [...]. Púchkin também o foi, Gontcharóv é um literato ainda maior que Turguênev. Lérmontov e eu não somos literatos”. Durante o processo do seu fazer literário, surgem questões mais especiais. Assinalaremos duas delas em particular, essenciais para a compreensão do jovem Tolstói. Em primeiro lugar, o desejo de evitar o tom sarcástico – característica evidentemente adquirida por Tolstói através de seus escritores favoritos: Sterne, Töpffer e Dickens distinguem-se pelo humor leve e sorridente, absolutamente livre de sarcasmo. Tolstói os segue:

Dediquei todo o dia a escrever uma representação da guerra. O elemento satírico não me cai bem, e como havia escrito tudo nesse estilo, tive de refazer [...]. Escrevi muito. Parece-me que, mesmo sem a sátira, a escrita evoluirá bem. Um sentimento qualquer fala, do fundo de meu âmago, contra a sátira. Acho desagradável descrever os lados negativos de toda uma classe de pessoas, e não apenas de um indivíduo.

A ironia romântica, já estranha à Tolstói, que surgiu com base na estética antiga, confirma-se na ausência de aproximação com a geração mais próxima, incluindo Gógol e Turguênev. A segunda questão posta era como juntar o procedimento lírico, com suas digressões filosóficas, ao procedimento da descrição minuciosa, o *miniaturismo*. Para a poética de Tolstói essa era uma questão fundamental. Vê-se, novamente, que Tolstói não é mero imitador de seus mestres, mas toma deles apenas os procedimentos necessários. A poética da escola sentimentalista se diferencia pela riqueza de digressões líricas e descrição minuciosa, mas tanto uma quanto a outra estão subordinadas à sentimentalidade geral e, naturalmente, fundem-se em um único fluxo de temperamento. Na consciência de Tolstói, esses elementos já atuam separadamente e, no lugar das digressões líricas, vão surgindo, aos poucos, generalizações, classificações, rubricas, entre outros. No entanto, o *detalhamento* tem por objetivo dar uma impressão de vivacidade e, por isso, não se relaciona com a emoção. Tolstói tem uma terminologia particular para esses conceitos, ele chama o procedimento geral de *generalização*, e o *miniaturismo* de *detalhamento* (*mélotchnost*): “a princípio, envolvi-me com a *generalização*, em seguida, com o *detalhamento*, e agora, se ao menos não encontrei o meio-termo, pelo menos, entendo sua necessidade e desejo encontrá-lo”. A razão toma o lugar do temperamento sentimental e

da inspiração romântica, dando continuidade à luta contra as digressões líricas e o refinamento estético do estilo inspirado. O primeiro confirma-se na seguinte entrada:

Observo que tenho o péssimo hábito da digressão, e é justamente este hábito — não a abundância de ideias, como eu costumava pensar — que, com frequência, me impede de escrever, me faz levantar da escrivaninha e pensar em coisas completamente distintas daquilo que escrevia. Um hábito nefasto. Apesar do enorme talento narrativo de meu autor favorito, Sterne, para tagarelar inteligentemente, as digressões são um fardo até mesmo para ele.

Já em relação à segunda, serve de ilustração a característica expressão francesa, anotada no diário: “Pourquoi dire des subtilités, quand il y a encore tant de grosses vérités à dire?”<sup>261</sup>, que indica sua vontade de retornar às questões amplas e simples e esclarecê-las através de uma nova consciência.

É por causa dessa tendência geral da poética de Tolstói rumo a uma nova *simplificação* do estilo, que, no sentido histórico-literário, representa uma complexificação, uma vez que vem substituir o estilo romântico, que já havia sido tornado banal e, por isso, já era percebido de maneira *automatizada*<sup>262</sup>. Surge o desejo de eliminar a afetação das imagens e das descrições. Depois de ter dominado todos os modelos da antiga escola literária, mas sem intenção de copiá-los, Tolstói aponta no diário de 1851:

Não sei como os outros sonham, não importa o quanto eu tenha escutado ou lido, o fazem de maneira diferente da minha. Dizem que ao olhar para a bela natureza, vêm-lhes um sentimento sobre a grandeza de deus e a insignificância do ser-humano; os enamorados veem sobre a água a imagem do ser amado, outros dizem que as montanhas parecem falar algo, as folhas são qualquer coisa e as árvores convidam para algum lugar. Como se pode pensar dessa maneira?! É preciso se esforçar para colocar na cabeça um absurdo desses. Quanto mais eu vivo, mais me acostumo a todo tipo de tensões (*afetação*) da vida, da fala e assim por diante. Mas a essa tensão não consigo me acostumar.

Tolstói frequentemente aproveita o procedimento de *simplificação* em sua composição, induzindo um sentimento individual de vivacidade e frescor. Um exemplo típico está em *A derrubada da floresta*<sup>263</sup> (1854-1855), em que a imagem romântica do Cáucaso, que se tornou completamente banal depois de Púchkin, Lérmontov e Marlínski, é destruída. São precisamente eles que Tolstói tem em vista ao escrever:

Ao final, na Rússia costumam imaginar o Cáucaso como algo majestoso, com eternas florestas virgens, rios tempestuosos, com punhais, casacos largos, circassianos, — tudo isso é terrível e, em essência, nisso não há nada de alegre.

<sup>261</sup> Tradução: Para que dizer sutilezas quando há ainda tantas grandes verdades a serem ditas?

<sup>262</sup> Em contraponto à terminologia *estranhamento* (*ostranenie*), cunhada por Viktor Chklóvski em seu artigo *Arte como procedimento* (1917), a *automatização* diz respeito àqueles modelos solidificados na produção artística que não provocam nenhuma perturbação no leitor.

<sup>263</sup> *A derrubada da floresta*. In: Contos completos. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, vol. I, 2015, pp.103-158.



Se ao menos eles soubessem que nunca estivemos nas matas virgens, e que não há nada de alegre em suas matas, mas que o Cáucaso é dividido em províncias: Stávropol, Tíflis, entre outros.

Assim, gradualmente, vão surgindo os fundamentos da poética de Tolstói. Confirma-se a ideia geral exposta no primeiro capítulo: Tolstói busca apoio em sua arte criativa e o encontra não na geração romântica dos pais, mas em uma época anterior, dando especial preferência à literatura inglesa. Repetimos uma vez mais que o ponto aqui não é a imitação e nem o empréstimo, mas apenas o aprendizado.

Na arte, o novo não surge sobre o pano de fundo da vida, mas sobre o pano de fundo do cânone artístico em vigência e, ao se afastar dele, se baseia em alguma referência do passado. Por isso, quando se fala em influência, ou melhor, em assimilação dos diferentes estilos, que são tão essenciais quanto as semelhanças, não há contradição, mas justamente, o contrário. Desde o *byronismo* de Púchkin, passando pela assimilação dos procedimentos balzaquianos por Dostoiévski, nos escritos de Tolstói ressurgem, sobre uma nova forma e na base de uma nova poética, os procedimentos do romance sentimental de Rousseau, Sterne e Töpffer. Também é característico que não sejam os escritores de primeira ordem, detentores de uma individualidade artística independente, a lançar mão dessa assimilação, mas os de segunda, como Töpffer, em que se manifestam os procedimentos da escola de maneira mais pura e definida.

### III

Passaremos da análise do estilo espiritual e da fixação de uma tendência geral, que movem a consciência artística do jovem Tolstói, para a sua arte criativa. Primeiramente, teremos em vista o período dos primeiros contos, ensaios e novelas, pela forma naturalmente dissociável do período subsequente, isto é, dos grandes romances. Não sem razão, entre esses dois momentos há um hiato de um ano, em 1862, dedicado integralmente ao trabalho pedagógico no campo. A primeira década de criação (1852-1862) pode ser examinada à parte, não apenas pela conveniência de se estabelecer limites, mas também pela distinção interna deste período frente ao seguinte. É verdade que ao longo dessa década também há passagens significativas, mas falaremos sobre elas adiante.

O trabalho se desenvolve, ao mesmo tempo, em diferentes direções: *Infância*, seguido por *Adolescência*<sup>264</sup>, *Romance de um senhor de terras*<sup>265</sup> – que permaneceu inacabado –, *Manhã de um senhor de terras*<sup>266</sup>, *Memórias de um marcador de pontos de bilhar*<sup>267</sup>, os ensaios caucasianos — que deram origem à novela *Os cossacos*<sup>268</sup> — e os ensaios militares. Aqui, várias linhas se entrecruzam, mas todas estão unidas, antes de tudo, sob um mesmo preceito: Tolstói não se preocupa com a questão da *fábula*, suas obras não são criadas segundo o modelo novelesco.

Sua ideia de romance é totalmente diferente daquela desenvolvida pelos românticos: não há herói, nem tipologia — a qual, por exemplo, buscou Turguênev tão avidamente —, nem *fábula*. Embora, por um lado haja ideias morais abstratas; por outro, há o detalhamento psicológico que comunica uma “vivacidade particular” da personagem (mas que não se trata de tipicidade!). O estilo espiritual, registrado nos diários, também age sobre a arte criativa, os movimentos isolados da alma se desenvolveram sobre as bases morais. O romance deve ser didático e ter “fundamentos”. Em relação a *Infância*, Tolstói anotou: “Meu romance para Tiflis será composto de quatro épocas da vida. Posso escrever sobre a cidade, uma vez que se encontra distante de mim. E por ser o romance de um homem inteligente, sensível e perdido, ele será instrutivo”. Registra também as bases de outro romance:

O herói busca a concretização de um ideal de felicidade e justiça no cotidiano campestre. Não o encontrando, o herói, decepcionado, decide buscar esse ideal no meio familiar. Um amigo lhe sugere que a felicidade consiste não no ideal, mas no trabalho constante de uma vida que busca a felicidade dos outros.

Vimos sobre quais modelos repousam as bases da produção de *Infância*. Tolstói está então muito mais próximo da poética sentimental. O tom íntimo da memória lhe atrai com digressões líricas ao estilo de Töpffer, o autor evita a sátira e prefere o humor leve *a la Sterne*. O material por si só está, “naturalmente”, organizado de certa forma, libertando o artista da preocupação que envolve o planejamento e abrindo espaço para a análise exaustiva dos momentos individuais. Constituído da descrição de quatro épocas distintas da vida, esse “romance” apresentou muitas conveniências para as realizações das intenções artísticas do jovem Tolstói. Ele segue Töpffer em um tom geral intimamente

<sup>264</sup> *Infância, Adolescência, Juventude: Liev Tolstói*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Todavia, 2018.

<sup>265</sup> No original: *Роман русского помещика*. Disponível em: <http://tolstoy.ru/creativity/90-volume-collection-of-the-works/676/>.

<sup>266</sup> *Manhã de um senhor de terras*. In: Contos completos. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, pp.511-588.

<sup>267</sup> *Memórias de um marcador de pontos de bilhar*. In: Contos completos. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, pp.77-103.

<sup>268</sup> *Os cossacos*. Trad. Klara Gourianova. São Paulo: Amarilys, 2012.

lírico. Basta comparar, por exemplo, o capítulo XV de *Infância* com as seguintes exclamações de Töpffer:

A mais fresca manhã de maio, o céu azul, o lago espelhado, eu te vejo também agora, mas [...] diga-me, para onde foi seu charme, sua pureza, aquele encanto de infinita alegria, do mistério, da esperança que você despertou em mim? [...] Um amor infantil, cujas primeiras faíscas resplandecem numa inexplicável e indomável chama! Quanto encanto, quão límpido rebrilhar neste rude sentimento, abundante em tempestades! [...] Tão fiel, gentil e sincero é o coração enquanto ainda é jovem e limpo!

De fato, aqui e ali, é possível ver formas de expressão ainda mais próximas, como apontou o próprio Tolstói. Após a cena com Ílienka Grap há, por exemplo, uma frase explicando a crueldade infantil:

A peculiaridade do caráter infantil consiste na tendência de generalizar todos os conceitos, levá-los a um começo único geral. Uma tendência que decorre da falta de desenvolvimento das faculdades mentais. As crianças simplesmente não conseguem, por si mesmas, imaginar que possa existir algo por um lado bom e ruim por outro.<sup>269</sup>

O mesmo tipo de comentário é feito por Töpffer:

A mente da criança é autorregida (absoluta) justamente porque é limitada. Todas as questões têm, para elas, apenas uma faceta e, por isso, parecem-lhes extremamente simples. A solução lhes parece ainda mais fácil, tão óbvias quanto suas mentes, mais livres do que instruídas. Por isso, muitas delas, ainda que quietas e dóceis, às vezes, são capazes de fazer comentários tão cruéis — quanto mais bondosa, tanto mais cruel.

A vida espiritual da criança não é retratada como um mundo fantástico de sensações indissociáveis e especiais ou como um faz-de-conta maravilhoso; pelo contrário, é desvelada, torna-se clara, tangível e compreensível a cada movimento. O cerne da tarefa artística reside, o tempo todo, na análise e age com base na introspecção. O estilo artístico estabelecido por Tolstói em *Infância* assumiu sua forma final em *Adolescência* e deixou de cativá-lo; já *Juventude* foi escrito lentamente, com dificuldade e a narrativa do “romance” é encerrada. Permanece inacabado também *Romance de um senhor de terras*, aparentemente, por se separar de seus fundamentos pré-estabelecidos no *detalhamento* artístico das cenas cotidianas e isoladas, que atraíam Tolstói para além do programa moral do romance. Só muito mais tarde, em *Anna Kariênina*<sup>270</sup> (Lévin) e em *Ressurreição*<sup>271</sup>

<sup>269</sup> Embora Eikhenbaum indique que o trecho foi retirado diretamente de *Infância*, não foi possível encontrar tal passagem no original. O episódio cruel com garoto Grap, transcorre ao longo do capítulo 19, cujo título no original é “Ивины”, traduzido por Rubens Figueiredo como “Os Ívins” em *Infância, Adolescência, Juventude: Liev Tolstói*. São Paulo: Todavia, 2018, pp.100-107.

<sup>270</sup> *Anna Kariênina*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

<sup>271</sup> *Ressurreição*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

(Nekhliúdiv), este plano se realizaria, isto é, quando Tolstói finalmente desenvolveu o procedimento combinando a *generalização* e o *detalhamento*. Do mesmo destino incompleto, padeceu também *Os cossacos*, causado pelo mesmo motivo. A princípio, seria possível pensar que o centro da novela é a *vida espiritual* de Olênin; o sentido dessa expectativa é dado pela sua partida e pelo seu pensamento reflexivo. Contudo, após três capítulos sua personalidade passa para o segundo plano, completamente obscurecida pelas figuras de Lukachka, Erochka e Marianka. Não sem razão, *Os cossacos* foi planejado como parte dos ensaios caucasianos de acordo com o seguinte programa: “Ensaio do Cáucaso: 1) Os contos de Iapichka: a) sobre a caça; b) sobre a velha vida dos cossacos; c) sobre sua condição nas montanhas”. Olênin juntou-se depois, como um *fundamento*, e, quebrando o plano dos ensaios, falhou como herói da novela. Através dessas *falhas*, nota-se que Tolstói buscava uma saída além dos limites de *Infância*; ele queria encontrar outras formas, queria escrever um romance *dogmático*, mas, a cada tentativa, abandonava a empreitada. Por fim, ele se deteve em um novo material: uma série de ensaios militares entre os anos 1852 e 1855.

Aqui Tolstói tem, além de tudo, algo contra o que lutar, há uma causa para a existência do procedimento da *simplificação*. Os românticos esgotaram sua poética bélica. Marlínski era considerado um modelo no âmbito desses retratos. A guerra era representada em tons suntuosos e intensos como um espetáculo de ousadia, como um mundo de aventuras fantásticas, com um sentido excepcional etc. Tolstói opunha-se a esse retrato elevado da guerra, enfatizando seu caráter rotineiro e pouco “interessante”, distante do plano de um faz-de-conta estimulante. O procedimento da *simplificação*, em meio aos ensaios militares, tornou-se o centro de seu trabalho, combinando as cenas individuais e reflexões. Novamente, não há a necessidade de uma composição especial, pois não se tratava de contos ou novelas, mas de esboços literários; isto é, aquilo que Tolstói buscava ao se afastar de *Infância*. Encontra um lugar para si e sua *generalização*, agora, ela não se apresenta em forma de digressões líricas, mas introduz-se independentemente, na própria narrativa, na forma de argumentação, classificação etc. A primeira experiência de escrita militar de Tolstói, *A incursão*<sup>272</sup>, foi criada a partir de uma reflexão característica sobre a coragem, registrada no diário de 1851:

Os diálogos dos oficiais sobre a coragem. Como se falassem sobre alguém: — Ele é corajoso? Sim, e como! Todos são corajosos. Esse conceito de coragem pode ser explicado da seguinte maneira. A coragem é um estado de espírito

<sup>272</sup> *A incursão*. In: Contos completos. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, pp.39-77.

que impulsiona a força da alma em uma direção constante, sob quaisquer circunstâncias ou realidade tensa que priva a consciência da noção de perigo. Há também dois tipos de coragem: a *moral* e a *física*. A coragem moral é aquela que decorre da consciência de dever e, geralmente, da inclinação moral, e não da consciência do perigo. Já a coragem física é aquela que provém da necessidade material, desprovida da consciência de perigo e que priva o indivíduo dessa consciência.

É fácil perceber a semelhança entre este apontamento e as discussões sobre a coragem em *A incursão*. “O que é a coragem, esta qualidade admirada em todos os séculos e por todos os povos<sup>273</sup>?” etc. Há também uma ligação indiscutível entre a diferença dos dois tipos de coragens e as personagens principais em *A incursão*: o capitão Khlópov, precursor dos verdadeiros e futuros corajosos de Tolstói, como Túchin, que chamava de corajoso aquele “que se comporta como deve” (coragem moral), e o tenente Rozenkrants, formado a partir de Marlínski e Lérmontov. O golpe de Tolstói acerta o coração da estética bélica romântica: a representação da ousadia do herói. O corajoso resulta ser o capitão Khlópov, calmo e sem iniciativa. Tudo está subordinado ao método da *simplificação*. Em vez do alegre espetáculo de façanhas de força e bravura, um “fenômeno incompreensível”: em um acampamento de guerra, em meio ao terror e morte, o tempo todo, despontam os traços mais comuns, a vida cotidiana “costumeira”; oficiais e soldados jogam cartas, bebem, brincam, riem, os generais flertam com as damas etc. Não é por acaso que Tolstói construa um narrador “voluntário”, que, como aponta seu diário, foi feito conscientemente. Depois de já estar escrito: “Amanhã começo a reelaborar a *Carta do Cáucaso*, eu vou substituir a mim mesmo por um voluntário”. Assim, Tolstói facilita para si mesmo o procedimento da *simplificação* e do *estranhamento* perante o tema da batalha: no rosto do voluntário vê-se frescor e novidade – o observador ainda não tinha sido contaminado pelo círculo comum da vida militar, tão habitual aos colegas. Ele tem o direito de se surpreender, e Tolstói precisa justamente desse efeito:

Minhas ideias sobre a coragem se confundiram totalmente [...]. Não compreendia absolutamente nada [...]. A guerra? Que fenômeno incompreensível! Quando a mente se pergunta: “é mesmo justo, é mesmo necessário?”; uma voz interior sempre responde: “não”. A constância deste incomum fenômeno o transforma em habitual, e o senso de autopreservação o transforma em algo justo.

---

<sup>273</sup> O conto em questão possui diversas edições. A citação diz respeito à 7ª versão do conto. Embora o conto exista em português, como citado na nota anterior, Figueiredo indica ter se baseado na publicação de 1853 da revista *O Contemporâneo* (*Sovremiennik*). De modo que tal citação já não consta na versão em russo utilizada pelo tradutor. No original: *Что такое храбрость, это качество, уважаемое во всех веках и во всех народах*. Disponível em: <http://tolstoy.ru/creativity/90-volume-collection-of-the-works/675/>.

A razão é introduzida como novo princípio criativo, devido à ação do princípio o fenômeno é decomposto em suas partes constituintes; cada uma dessas partes, passa a viver sua própria vida individualmente. A união romântica de sentimentos, ao evitar à interferência da razão, é quebrada por esse procedimento. Esboçado em *A incursão*, este procedimento se desenvolve nos demais ensaios militares. O método da introspecção, por meio do qual Tolstói tanto se aperfeiçoa em seus anos de juventude, proporciona um rico material. Assim como *Infância*, por si só, deu a ele a oportunidade de adentrar nos *mínimos detalhes*, os ensaios militares lhe deram uma série de razões para expor questões morais comuns, para uma análise psicológica diversa. Tolstói aborda ora um ora outro estado de espírito elaborado de acordo com o método de *simplificação*. O primeiro conto sobre Sebastopol formula uma compreensão geral da guerra e consolida aquilo que já estava em *A incursão*:

Em vão vai procurar, em qualquer rosto que seja, traços de agitação, de perplexidade e até de entusiasmo, de disposição de morrer, de determinação – não há nada disso: você verá pessoas rotineiras, tranquilamente ocupadas com tarefas rotineiras, e assim talvez você se repreenda pela euforia exagerada, ponha um pouco em dúvida a justeza da imagem dos heroicos defensores de Sebastopol [...], verá cenas horríveis que vão abalar sua alma; verá a guerra não pelo aspecto correto, bonito e radioso, com música e tambores, com bandeiras esvoaçantes e generais garbosos, mas verá a guerra em sua expressão real – no sangue, nos sofrimentos, na morte...<sup>274</sup>

Nos ensaios seguintes, foram trabalhados os sentimentos da vaidade, do medo, entre outros. Ao mesmo tempo, delineia-se um procedimento especial, que se consagrará nos romances – um procedimento chamado por Tchernichévski de “a representação do monólogo interior” –, transmitindo tudo aquilo que se passa nos pensamentos da personagem, assim o leitor integra o processo da vida espiritual em todos os seus meandros e transições. A análise psicológica atinge seu limite: a alma da personagem é exposta até o íntimo, de maneira que o artista se coloca na posição de mestre pleno. Esse procedimento vai sendo aperfeiçoado em uma direção, paralelamente ao “monólogo interior”, transmitindo o discurso da personagem e sua dinâmica. Já em *A derrubada da floresta* há essa representação paralela:

Onde o senhor arranjou o vinho? - perguntei em tom displicente para a Bolkhov, enquanto no fundo da alma só duas frases ressoavam nitidamente; uma era: “Senhor, receba minha alma em paz”; a outra era: “Espero que eu consiga não me abaixar e sorrir na hora em que a bala de canhão passar”<sup>275</sup>.

<sup>274</sup> *A incursão*. In: Contos completos. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, p. 163;168.

<sup>275</sup> *A derrubada da floresta*. In: Contos completos. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, p.128.

No segundo conto de Sebastopol há mais um episódio característico dos procedimentos tolstoianos de batalhas (o encontro de Piest com o francês), que serviu como estudo para os episódios bélicos em *Guerra e Paz*. Com o método da *decomposição* da vida espiritual, Tolstói atinge aquilo que faz do “feito” um absurdo.

Assim, a preocupação artística de Tolstói detém-se nos métodos da *decomposição*, da *simplificação* e do desmascaramento da vida espiritual em oposição à representação anterior do fluxo contínuo de sentimentos. Uma série de clichês românticos, como a guerra, o Cáucaso, entre outros, são sujeitos ao mesmo efeito. Após os ensaios militares, o estilo artístico particular de Tolstói tornou-se tão claro que passou a ser compreendido pelos críticos. Nesta época, A. V. Drujinin<sup>276</sup> escreve para Tolstói: “O senhor tem uma tendência para uma análise de detalhamento extremo, o que pode se tornar um grande defeito. Algumas vezes, de prontidão, o senhor está prestes a dizer: a coxa do personagem fulano mostrava que desejava viajar pela Índia”. Com muita fidelidade Tchernichévski determinou o procedimento da análise psicológica de Tolstói quando escreveu para o *O contemporâneo* (*Sovremennik*), em 1856, um artigo por ocasião das edições de *Infância*, *Adolescência*, que à época foram publicadas separadamente, e os contos militares.

A análise psicológica pode adotar distintas facetas: um poeta se ocupa acima de tudo com a delimitação dos caracteres das personagens; outro, se ocupa da influência das relações sociais e conflitos cotidianos das personagens; o terceiro, se ocupa dos sentimentos e ações; o quarto faz a análise das paixões; já o conde Tolstói se preocupa, acima de tudo, com o processo psíquico em si mesmo, em sua forma, em seus princípios, a dialética da alma a fim de expressar um termo definitivo [...]. A atenção do conde Tolstói está, sobretudo, voltada para o surgimento de certos sentimentos e pensamentos, a partir de outros [...]. Em geral, apresenta-se a nós só [...] o começo e o fim do processo psicológico [...]. A peculiaridade do talento do conde Tolstói consiste em que ele não se limita a retratar os resultados do processo psicológico, mas se interessa pelo processo em si. Desta forma, os fenômenos extremamente sutis da vida interna, alternam-se com extrema rapidez e com variedades inesgotáveis, magistralmente representados pelo conde Tolstói.

Tchernichévski explica essa particularidade do auto aprofundamento de Tolstói, sua incansável observação de si próprio.

De fato, o auto aprofundamento continua e se desenvolve junto da arte criativa, em retroalimentação, preparando, aos poucos, aquilo que se convencionou chamar de “crise”. Este auto aprofundamento é caracterizado pela mesma *simplificação*. Tolstói não poupa nem mesmo sua alma, distorcendo sua própria vida espiritual. Vejamos como ele descrevia a si próprio no diário desta época:

---

<sup>276</sup> Aleksánder Vassílievitch Drujinin (1824-1864) foi um importante escritor e crítico literário russo do século XIX.

O que sou eu? Um dos quatro filhos de um tenente-coronel aposentado, há sete verões um órfão sob a custódia de mulheres ou de estranhos, que não recebeu nenhuma educação secular sequer, sem formação acadêmica e que vive em liberdade há dezessete anos. Sem uma grande fortuna, sem qualquer posição social e, principalmente, sem regras. Um homem que arruinou seus negócios ao extremo. Sem propósitos e sem prazeres, que desperdiçou os melhores anos de sua vida. E, por fim, baniu a si mesmo para o Cáucaso a fim de fugir das dívidas e, sobretudo, dos maus hábitos; que, se aproveitando de algumas conexões entre seu pai e o comandante do exército, foi transferido para o regimento Dunáievskaja, como um alferes quase sem fundos, salvo seu próprio salário (porque o dinheiro que possui deve ser usado para pagar o resto das dívidas), sem padrinhos, sem habilidades para viver no mundo, sem conhecimentos do serviço, sem capacidades práticas, mas, com um imenso amor-próprio. Sim, essa é a minha posição na sociedade.

Esses mesmos “expurgos” ou “revisões interiores” serão expostos pelas personagens de Tolstói (Vrónski, Lévin e Nekhlíúdiv). Nessa época, Tolstói se tornou intolerante, litigioso e cáustico em relação às pessoas. A camada superficial da “sensibilidade” espiritual desaparece, tornando evidente a demanda do tom satírico. Pouco depois de conhecer Tolstói, Fet<sup>277</sup> imediatamente notou sua “oposição involuntária a tudo que é comumente aceito no campo do julgamento”. Turguênev foi, com frequência, seu bode expiatório. Os literatos petersburguêses irritavam-no com suas adorações a Shakespeare e George Sand, forçando-o a se insurgir contra esses “deuses”. As tradições da geração romântica foram sistematicamente aniquiladas por ele. Turguênev sentiu isso na sua pele mais do que todos. Não é por acaso que em 1856, tenha escrito para Tolstói:

No que diz respeito ao meu *Fausto*<sup>278</sup>, não acredito que lhe agradará muito. Meus trabalhos podem lhe ter agradado e, talvez, tenham exercido alguma influência no senhor durante um determinado período, até ter-se tornado independente. Agora, o senhor não tem nada mais a aprender comigo, o senhor vê apenas a diferença no modo, vê os erros e as falhas; o senhor continua a estudar o ser humano, seu próprio coração e os escritores efetivamente grandiosos. E eu sou um escritor dos tempos de transição, logo, sou útil apenas àqueles que se encontram em estado de transição.

Contudo, a arte criativa de Tolstói, neste período, também está em estado de transição, assim como a vida. Os contos de 1856 são estranhos exercícios em um novo gênero. O contato com os literatos petersburguêses não só o irrita, como também o influencia. Surgem algumas tentativas de novelas que não são típicas para Tolstói, como *A nevasca*<sup>279</sup> e *Dois hussardos*. Tolstói sente-se sufocado nesses limites e sua voz é

<sup>277</sup> Afanássi Afanássievitch Fet (1820-1892) foi um proeminente poeta russo do século XIX.

<sup>278</sup> No original: *Фауст*. Disponível em: [http://az.lib.ru/t/turgenev\\_i\\_s/text\\_0100.shtml](http://az.lib.ru/t/turgenev_i_s/text_0100.shtml).

<sup>279</sup> *A nevasca*. In: Contos completos. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, pp.341-384.



demasiadamente forte, o que resulta, novamente, em incompletude e falta de correspondência. A novela *Dois hussardos* inicia-se com uma frase grandiosa, adequada à elaboração dos grandes romances. Ela é seguida por um conto cotidiano que nada tem em comum com este gesto monumental e estranho. Eventualmente, irrompe também uma frase de estilo notável, como no início do nono capítulo:

Passaram-se vinte anos. Muita água correu desde então, muita gente morreu, muita gente nasceu, muita gente cresceu e envelheceu, e ainda mais pensamentos nasceram e morreram; muitas coisas belas, ruins e velhas pereceram, muitas coisas belas e jovens cresceram e ainda mais coisas imaturas, monstruosas e jovens surgiram neste mundo de Deus.<sup>280</sup>

Parece estranho também o apego do conto a uma determinada época (o ano de 1800), que permanece como um apêndice externo. Mas essas estranhezas e inconsistências se esclarecem se tivermos em mente a aproximação gradual de Tolstói com os grandes romances. No exterior, em 1857, Tolstói escreve pouco. Sua arte criativa inquieta é repleta de irritação. *Albert*<sup>281</sup> e *Das memórias do príncipe D. Nekhliúdob [Lucerna]*<sup>282</sup> não tiveram sucesso, de modo que surge uma nova preocupação. No diário de 1857, ele registrou:

A princípio, Petersburgo me desapontou, mas, depois, me endireitou por completo. Minha reputação ou foi por água abaixo ou talvez tenha sido um pouco abalada, e eu, em meu íntimo, me desapontei bastante. Mas agora estou mais calmo, sei que tenho algo a contar e possuo a força para fazê-lo vigorosamente e o público diga o que quiser. É preciso trabalhar com esmero, aplicar todas as minhas forças, aí então [...]. Deixe-o cuspir no altar<sup>283</sup>.

Mas, efetivamente, o trabalho ainda não corria bem: o conto “dogmático” *Três mortes*<sup>284</sup>, um ensaio da nova narrativa, *Felicidade conjugal*<sup>285</sup> (com o qual ele se horrorizou ao final e, por isso, quis abandonar a literatura), *Polikuchka*<sup>286</sup> etc., nada disso era o grande objetivo que aspirava Tolstói. Não é de se admirar que ele se afastasse cada vez mais da “literatura”, como se perdesse o interesse nela, assim como no público, que se arrefecia perdendo também seu interesse por ele. Drujínin tentou convencê-lo:

<sup>280</sup> *Dois hussardos*. In: Contos completos. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, p.432.

<sup>281</sup> *Albert*. In: Contos completos. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, pp.624-663.

<sup>282</sup> *Das memórias do príncipe D. Nekhliúdob [Lucerna]*. In: Contos completos. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, pp.588-624.

<sup>283</sup> Na frase em russo o sujeito é oblíquo, não indicando exatamente quem será o responsável por “cuspir no altar”. Acreditamos que Tolstói refira-se à opinião do público leitor, retomando a ideia acima de que cabe ao escritor escrever e ao leitor julgar.

<sup>284</sup> *Três mortes*. In: Contos completos. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, pp.663-682.

<sup>285</sup> *Felicidade conjugal*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2010.

<sup>286</sup> *Polikuchka*. In: Contos completos. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, pp.683-767.

Todo escritor é tomado por momentos de dúvidas e surgem os descontentamentos consigo próprio. Por mais forte ou legítimo que seja este sentimento, ninguém rompe sua ligação com a literatura, mas continua escrevendo até o fim. Mas no senhor todas as aspirações, sejam elas boas ou ruins, mantêm-se com uma persistência especial [...]. O senhor é em parte o seu talento, em parte qualidade secular, e uma parte existe graças à combinação de circunstâncias afortunadas que se tornaram uma relação favorável para o público. Portanto, não é possível fugir ou se esconder, mas é preciso trabalhar, até que se lhe esgotem as forças e os meios.

Ao mesmo tempo, em uma carta para Fet, Drujínin adiciona: “Em seu caráter decisivo, e no de Tolstói, salvo engano, só há uma coisa boa, o fato de criar sob a influência de alguma irritação, seja com a literatura ou com o público”. Essa irritação, de fato, tinha motivo e reais fundamentos, e isto é confirmado por pelo menos uma frase típica da carta de A. Grigóriev<sup>287</sup> a N. Strákhov<sup>288</sup>, de 1861:

O artigo sobre Tolstói está sendo escrito, porém, aos poucos. As mãos estão paralisadas. Quem agora precisa de Tolstói? Ele próprio parecia temer a altura daquele tom que tão habilmente havia escolhido em *Lucerna*, *Albert*, *Três mortes* e *Felicidade conjugal*! As pessoas não se separam do presente sem enfrentar as consequências, não importa quão sincera seja a ruptura.

#### IV

O período dos ensaios e estudos chegou ao fim e Tolstói estava em um limite, rumo às grandes obras. Vimos que, ao final dos anos 50, as coisas para Tolstói adquiriram uma estranha aparência de incompletude e falta de correspondência. O público via nisto os sinais da decadência. No entanto, isto significava a transição para um novo período criativo. Tudo que fora escrito entre os anos de 1852 e 1862, pode ser considerado como um desenvolvimento prévio de temas e técnicas isoladas, como um esboço para as futuras grandes obras. Um fio condutor atravessava *Infância*, *Adolescência* e *Juventude* até *Felicidade Conjugal*, cujo destino eram os capítulos familiares de *Guerra e Paz* e, no mesmo sentido, de *Anna Kariênina*. Uma poética de batalha foi desenvolvida nos ensaios militares. *Manhã de um Senhor de Terras*, *Cossacos*, *Polikuchka*, *Tikhon* e *Malania*<sup>289</sup> estão ligados entre si pela tendência geral de se retratar o *povo* com a predominância ora do material cotidiano, ora do material ideológico, e com marcada oposição entre a consciência reflexiva e espontânea (Olênin e Erochka). Desta maneira, foram preparadas personagens como Pierre, Lévin e, de modo geral, os capítulos sobre os “proprietários de

<sup>287</sup> Apollon Grigóriev (1822-1864), foi um crítico literário e teatral russo.

<sup>288</sup> Nikolai Nikoláievitch Strákhov (1828-1896) foi um pensador eslavófilo e crítico literário russo, com quem Tolstói possui uma longa correspondência.

<sup>289</sup> No original: *Тихон и Маланья*. Disponível em: [http://az.lib.ru/t/turgenev\\_i\\_s/text\\_0100.shtml](http://az.lib.ru/t/turgenev_i_s/text_0100.shtml).

terras” em *Anna Kariênina*. Através de todos esses ensaios, o método tolstoiano de *simplificação* e análise (a dialética da alma) passa para o característico método do *detalhamento*. Foi elaborada também a *generalização*, a princípio tímida e portadora de um tom lírico, mas, depois, adquirindo um caráter de “dogma”, frequentemente, tingida por um espírito satírico. *Lucerna* não é apenas dogmática, mas satírica, concebida como um paradoxo e repleta de aforismos. Daí parte o fio que conduz ao paradoxo social e histórico de *Guerra e Paz*:

[...] que os ingleses tenham matado mais mil chineses porque os chineses não comprem nada por dinheiro, enquanto a terra dos ingleses devora moeda sonante; que os franceses tenham matado mais mil cabildas porque o trigo cresce melhor na África e a guerra constante é útil para a formação das tropas; que o embaixador turco em Nápoles não possa ser judeu; e que o imperador Napoleão fique passeando a pé em Plombières e assegure ao povo, por escrito, que ele reina apenas pela vontade do seu povo<sup>290</sup>

Isso é característico da linguagem e sintaxe de um Tolstói já maduro. *Três mortes* é mais uma fábula do que um conto. Como prova disso, há a própria composição, que consiste em uma combinação feita por meio do método de cruzamento aleatório de fenômenos independentes – morre a patroa, morre o mujique –, são estes os acontecimentos necessários para Tolstói. Em razão da ligação interna que há entre estes fatos, não há um entrelaçamento autêntico, de modo que, a ligação externa é inventada na forma de um cocheiro. Todo o conto é alicerçado em uma coincidência temporal e, conseqüentemente, é absolutamente estático, o que, de modo geral, é característico à elaboração artística de Tolstói.

Assim, estava tudo preparado para um grande trabalho. A metodologia havia sido decidida, mas as formas limitantes dos ensaios e contos, evidentemente, não acomodavam nem suportavam tudo aquilo que Tolstói tinha a dizer. As inconsistências internas tornaram-se evidentes para os contemporâneos, bem como as particularidades do método artístico individual. Turguênev considerava que em *Polikuchka* “foram gastos materiais demais”; A. Grigoriev, em carta a Fet, aponta uma característica geral: “Tolstói [...] atribuiu para si próprio, com certa violência, a tarefa de alçar a música da vida e o mundo moral na arte. Nisto, por enquanto, reside sua força, mas também, sua fraqueza”. Uma transição para outras formas se fazia necessária. A indiferença do público o afligia e irritava, mas ele mesmo percebia que um momento sério se aproximava: “é preciso trabalhar com esmero, aplicar todas as minhas forças”.

<sup>290</sup> *Das memórias do príncipe D. Nekhlíúdob: Lucerna*. In: Contos completos. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015, p. 618-19.

Para Drujínin, Tolstói afastava-se cada vez mais da literatura. De fato, ele andava escrevendo pouco e, em 1862, deu início à organização de uma escola popular em sua propriedade rural. Era como se a escrita tivesse sido completamente abandonada. Mas, na verdade, ele havia apenas se afastado dos literatos, dos círculos e dos periódicos. Em isolamento, e em um novo contato com o campo, novas formas deveriam surgir. Até então, a arte criativa vinha acontecendo quase que espontaneamente, abrindo caminho em meio aos mais variados afazeres, desde relações literário-jornalísticas a questões práticas. Agora, em conformidade com a orientação geral de Tolstói, a arte criativa deveria ser refletida e ordenada. Mas aqui se nota, caracteristicamente, que o próprio trabalho pedagógico se tornou material para reflexão e observação da arte, da natureza e do sentido, da criação literária. Justamente neste período de “silêncio”, emergiram os fundamentos de sua estética, comprovada, posteriormente, no livro *O que é arte?*<sup>291</sup>. O Tolstói “da escola” ainda é um artista. Esta lhe foi “uma tarefa bela e poética, da qual era impossível escapar”. Um belo testemunho disso está em seu notável artigo *Quem Deve Aprender com Quem: as Crianças Camponesas Conosco ou Nós com as Crianças Camponesas?*<sup>292</sup> (1862). De maneira inesperada, até mesmo para si, Tolstói passou de professor a experimentador. Dessa forma, seu artigo sobre o tratado pedagógico tornou-se um panfleto literário dirigido contra aquela “literatura” petersburguesa da qual Tolstói fugira quando se mudara para o campo. Ali ele desenvolve os problemas para os quais sua atenção está voltada.

Durante a transição para as grandes obras, foi necessário resolver não apenas a questão dos meios de combinação do *detalhamento* e da *generalização*, mas também, de modo mais geral, os meios de subordinação das diversidades psicológicas e físicas em meio à particularidade geral da construção e dos procedimentos de elaboração. Não é por acaso que, em 1861, no exterior, ele tenha se interessado pelos romances de Dumas como um verdadeiro profissional: “Suas intrigas são maravilhosas, isso sem mencionar os acabamentos: posso ler e reler, pois os entrecos e as intrigas são seu principal objetivo”. A deformidade, a divisibilidade e a ausência de acabamentos dos últimos ensaios de Tolstói devem tê-lo incomodado. O método da *simplificação* e do *detalhamento* lhes eram tão fascinantes que nunca, nem mesmo ao final, propôs a si mesmo uma tarefa puramente composicional. Mas agora, essa tarefa era, precisamente, sua prioridade. Durante as aulas

<sup>291</sup> No original: *Что такое искусство?* Disponível em: <http://tolstoy.ru/creativity/90-volume-collection-of-the-works/706/>.

<sup>292</sup> No original: *Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас, или нам у крестьянских ребят?* Disponível em: <http://tolstoy.ru/creativity/90-volume-collection-of-the-works/680/>.

na escola, Tolstói voltou-se, involuntariamente, para a experimentação desta corrente ao ver dois meninos em que descobriu inclinações artísticas: Siómka e Fiedka. Estes dois garotos representavam dois tipos artísticos distintos. Tipos, entre os quais, à época, a própria produção de Tolstói oscilava. Ele se via nos garotos e, por isso, com atenção, entusiasmo e prazer observava sua própria psicologia na criação deles. Siómka distinguia-se por sua descrição artística abrupta (isto é, justamente aquilo que Tolstói buscara no começo, preocupando-se com a similaridade e a vivacidade); Fiedka era fiel à representação poética, com particular impetuosidade e agilidade de imaginação. Em Siómka, os detalhes mais precisos eram derramados um após o outro. A única reprovação que poderia ser feita a ele era que os “*detalhes delineavam apenas o momento presente em desarmonia com o sentimento geral da narrativa*”. Justamente nisso repousava o principal estilo particular do próprio Tolstói: esse mesmo *detalhamento* pelo qual fora inúmeras vezes reprovado. Ao final, é justamente sobre isso que fala V. P. Bótkin<sup>293</sup>, por exemplo, em carta a Fet durante a publicação de *Guerra e Paz*:

Quão sutilmente ele observa os diversos movimentos internos; simplesmente admirável! Mas, apesar de ter lido mais da metade do romance, não se começa a compreender, de modo algum, o fio condutor. De modo que, até agora, só prevalecem os detalhes [...]. Apesar da excelência do encadeamento de pequenos detalhes, ainda assim, é impossível não dizer que este plano de fundo ocupa muito espaço.

Turguênev falava com indignação sobre o mesmo tópico, julgando ser

[...] algum tipo de charlatanismo: o público é afetado com tamanho efeito do ‘bico fino e pontudo da bota<sup>294</sup>’ de Aleksandr, entre outros, e é levado a acreditar, involuntariamente, que o autor conhecia em pormenores as personalidades das personagens. “Ah! Como é bem informado, se ele conhece até mesmo essas miudezas”, no entanto o autor *só* sabe desses pormenores.

Era opinião comum que Tolstói “se perdia entre minúcias e detalhes, que não estavam, de modo algum, ligados à ideia geral”. Comparemos com o que disse Tolstói acerca do estilo artístico de Siómka:

Siómka parece ver e descrever o que se encontra diante de seus olhos: os duros e congelantes sapatos de alburno trançado, a sujeira que saía deles quando a neve derretia de suas solas e as “torradas” em que eles se transformavam quando a vovó os jogava no forno [...]. Para *Siómka eram necessárias, principalmente, as imagens objetivas, os sapatos de alburno trançado, o casquinho, um velho, uma velha, quase que sem ligações entre si*”.

<sup>293</sup> Vassíli Petrovitch Bótkin (1811-1869) foi um ensaísta, tradutor e crítico literário russo.

<sup>294</sup> Turguênev refere-se à descrição do Tsar Alexandre I em *Guerra e Paz*. In: *Guerra e Paz*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.515.

O método objetivo de Siómka é de um naturalismo puro, uma descrição tão próxima à maneira do próprio Tolstói, mas que, ao mesmo tempo, não o satisfazia por completo. Fiedka era a personificação de um outro método (*subjetivo*), que Tolstói tanto apreciava em Sterne e Töpffer: “ele enxerga apenas aqueles sentimentos com o qual ele mesmo olha para uma pessoa conhecida [...]. Fiedka tinha a necessidade de evocar o sentimento da piedade pelo qual ele mesmo era imbuído”. Aí está a peculiaridade de seu estilo que Siómka não possuía: ele não desejava “falar como se conta, mas como se escreve, isto é, captar artisticamente, através das palavras, as imagens e sentimentos; ele não deixava trocar a ordem das palavras, se dizia: *a minha perna está machucada*, então não se poderia dizer: *machucada está a minha perna*”. Suave e irascível, neste momento, sua alma sentia compaixão, isto é, amor, revestindo qualquer imagem com a forma artística e negando tudo que não correspondia à ideia de beleza e harmonia eterna. Desta forma, quando Siómka se punha a expressar detalhes desproporcionais sobre cordeiros no estábulo, etc., Fiedka zangava-se e dizia: “Chega! Você já inventou demais!!”. Não está claro, portanto, que Tolstói via nestes dois meninos sua própria criatividade bipartida em seus dois preceitos: o *naturalismo* e o *sentimentalismo*? Não é à toa que se preocupava mais com Fiedka, já que sua crítica ecoou na alma de Tolstói como um aviso:

[...] o senso de medida nele era tão forte, como jamais havia visto em nenhum outro escritor que conheço. Esse senso de medida, que era adquirido com muita dificuldade e estudo por raros artistas, tinha toda sua força primitiva nessa alma infantil intocada.

Vê-se já aqui delineada a futura transição de Tolstói para o *primitivismo*. Em vez de *tramas*, Tolstói dá aos alunos provérbios que lhes serviam como uma tela a fim de tecer um modelo para a captação de detalhes em um simples e claro ornamento. Nesta época, o próprio Tolstói já sonhava com esses primitivismos: “Em meio a uma série de sonhos impossíveis, sempre me surge uma variedade não de narrativas, não de imagens, mas de escritos proverbiais”.

Assim, a tarefa de Tolstói se tornou buscar a origem e o processo da criatividade artística em suas formas mais básicas, primitivas e, conseqüentemente, autênticas. Ele ficou impressionado e profundamente agitado com o resultado de suas observações:

[...] tinha a impressão de que havia espiado aquilo que mais ninguém nunca pode ver corretamente, o misterioso desabrochar da flor da Poesia [...]. Deixei a aula porque estava muito agitado [...] de fato, duas ou três vezes na vida experimentei com tanta intensidade uma impressão como a desta noite e, por muito tempo, não pude me dar conta do que havia experimentado. Tive a vaga

impressão de espiar através de um vidro o trabalho das abelhas numa colmeia, uma visão inacessível para olhos mortais [...]. Durante muito tempo, não pude dar-me conta dessa impressão que experimentava, embora sentisse que era uma daquelas impressões que surgem quando se entra em anos maduros, que levam a um novo patamar da vida e forcem a renunciar.

Este tom patético pode parecer estranho, mas é preciso lembrar que essas impressões surgiram nos dias de dúvidas e frustrações e serviram para impulsionar o despertar da energia artística. Começa um novo período de ascensão na vida e na arte. Tolstói casa-se e desfruta do descanso e do trabalho. No outono de 1863, ele escreve uma carta a A. A. Tolstáia:

[...] sou um marido e pai completamente satisfeito com minha condição e acostumado a ela, de modo que, para sentir minha felicidade, devo pensar como seria a vida, caso ela não existisse. Eu não mergulho em minha condição (*grübeln*, de abandono) nem em meus sentimentos, apenas sinto, sem pensar, as minhas relações familiares. Esta situação abre-me uma terrível vastidão mental. Jamais senti minhas forças mentais e morais tão livres e tão aptas ao trabalho. Um trabalho que tenho comigo. Esse trabalho é um romance que se passa entre as décadas de 1810 e 1820 e que me ocupa por completo desde o outono [...]. Amo as crianças e a pedagogia, mas tenho dificuldade em compreender como eu era há um ano. As crianças vêm me visitar às tardes e trazem consigo as memórias daquele professor que havia em mim e que não mais voltará a existir. Sou agora um escritor com todas as forças de minha alma, escrevo e pondero como nunca antes o fizera.

Por certo, está claro que um novo tempo havia chegado: de um grande e concentrado trabalho.

Durante um longo período, Tolstói esteve trabalhando na coleta de materiais, refletindo sobre a estrutura do romance. Em 1864, ele escreveu a Fet:

Padeço e não escrevo nada, mas trabalho à exaustão. O senhor não pode imaginar como é difícil este trabalho preliminar de arar o profundo campo no qual serei forçado a semear. É muito árduo considerar e ponderar tudo que pode acontecer a todas as futuras personagens que surgirão durante a escrita porvir, e é terrivelmente difícil considerar milhões de possíveis combinações para delas escolher apenas uma.

A principal preocupação de Tolstói não era com a *trama*, a construção ou a personalidade da personagem, mas apenas a *combinação* de momentos desconexos que estavam em sua mente. Para Tolstói, não havia tradição na literatura russa, pelo contrário, o romance russo nascia, precisamente, nesses anos. Para ele, Turguênev não podia servir de base, pois o método artístico de composição lírica nos romances turguenevianos eram-lhe muito estranhos, sempre concentrados ao redor de um protagonista cuja alma estava em consonância à do autor e, portanto, eram íntimas em espírito. Nas cartas escritas para

Fet, ele fala – e com razão – em tom de exasperação e zombaria, acerca de *Ninho de fidalgos*<sup>295</sup>, *A véspera*<sup>296</sup>, *Basta*<sup>297</sup>:

[...] li *A véspera*. Esta é minha opinião: escrever uma história, via de regra, é um esforço vão, ainda mais para pessoas tristes e que não sabem muito bem o que querem da vida. Embora *A véspera* seja muito melhor que *Ninho de fidalgos* [...], a donzela saiu-lhe pior impossível: ‘Ah! Como eu te amo [...] seus cílios eram longos.’ Em geral, sempre me surpreendo com Turguênev; como ele, com sua inteligência e senso poético, não sabe resistir à banalidade até mesmo no uso dos procedimentos [...]. Não gostei de *Basta*. O íntimo e o subjetivo são bons apenas se estiverem repletos de vida e paixão, mas aqui, a subjetividade é repleta de um sofrimento sem vida.

Já foi apontado o parentesco de Tolstói com o romance inglês e, justamente, dentre sua variedade, para o que se convencionou chamar de *romance familiar*. De fato, essa forma de romance deve ter sido a mais próxima do método artístico de Tolstói, enquanto as demais tradições romanescas pareciam-lhe banais. Aqui também se encontra o desenvolvimento do inerente *detalhamento* de Tolstói, a ausência de paixões únicas, a *generalização* moral e a simplicidade geral da vida representada. Em lugar da tensão lírica e da transmissão de sentimentos generalizantes e simbólicos, há um tom tranquilo, épico, um tanto racional e o desenvolvimento fino de detalhes. Em lugar dos retratos das personagens que vivenciam a luta trágica das paixões, estão os fatos cotidianos da existência humana, o nascimento, o matrimônio, a vida familiar, a morte, entre outros. Não há heróis, existe apenas a vida humana comum, apresentada por meio de personalidades isoladas. Estes são os romances “sem heróis”, como se referiu Thackeray sobre o seu *Feira das vaidades*<sup>298</sup>, enfatizando precisamente as diferenças entre o seu romance e o tipo estabelecido pelos românticos. *Guerra e Paz* foi também compreendido pelos contemporâneos como algo distinto ao modelo antigo de romance. Nesse sentido são típicas, por exemplo, as opiniões de Roman Disterlo<sup>299</sup> sobre *Guerra e Paz*:

Ao longo do romance não serão encontrados ideais brilhantes e grandiosos que capturem a imaginação, não serão encontrados cavaleiros destemidos e irrepreensíveis, paixões ardentes e irresistíveis, não será encontrada uma felicidade extraordinária ou um sofrimento sobre-humano, nem também ilusões semelhantes àquelas que nutriam a poesia romântica.

<sup>295</sup> *Ninho de fidalgos*. Trad. Denise Sales. São Paulo: L&PM, 2018.

<sup>296</sup> *A véspera*. Trad. Paula Vaz de Almeida e Ekaterina Vólkova Américo. Rio de Janeiro: Boitempo, 2019.

<sup>297</sup> No original: *Довольно*. Disponível em: [https://rvb.ru/turgenev/tocvol\\_07.htm](https://rvb.ru/turgenev/tocvol_07.htm).

<sup>298</sup> No original: *Vanity fair*.

<sup>299</sup> Roman Aleksándrovitch Disterlo (1859-1919) foi um crítico literário e estadista russo. Sobre a obra de Tolstói, escreveu o livro *L. N. Tolstói como artista e moralista (L. N. Tolstoi kak khudojnik i moralist)*, São Petersburgo, 1887.



Para Tolstói, de modo algum, a personalidade era necessária por si só. Seus romances não são compostos como o retrato de um indivíduo, mas como uma enciclopédia da existência humana. Seu cerne não está na psicologia individual, mas em uma dialética geral da alma. Nada permanece em segredo, como acontece em Turguênev, tudo se sujeita à análise até se tornar preciso e claro. Invariavelmente, ele mesmo ocupa a posição de um observador perspicaz, sem se unir a nenhuma personagem. Assim, apesar dos detalhes, a vida íntima do indivíduo permanece alheia à representação. As personagens de Tolstói sentem-se como se estivessem sob a autoridade de um amo austero, que coordena suas ações. Elas surgem na imaginação de Tolstói espontaneamente, não como unidades independentes, mas sempre, por meio dos encadeamentos de certos eventos da vida. Esses encadeamentos situacionais atormentavam Tolstói durante o trabalho preliminar. A psicologia de sua arte criativa está presente de maneira característica em uma pequena carta à princesa V. (1865), em que lhe explica sobre Andrei Bolkónski:

Durante a *Batalha de Austerlitz*, que será descrita e com a qual começo o romance, eu precisava de um jovem brilhante que pudesse ser morto. No decorrer do próprio romance, precisava do velho Bolkónski e sua filha, mas, *como é estranho descrever alguém não relacionado ao romance*, optei por fazer o jovem brilhante filho do velho Bolkónski. Depois, peguei gosto por ele e um papel surgiu para ele no decorrer do romance, e eu o poupei, deixando-lhe graves feridas em lugar da morte. Então, princesa, aqui está minha explicação exata e verdadeira, e talvez por isso bem vaga, de quem seria o príncipe Bolkónski.

A base do método artístico permaneceu em Tolstói precisamente naquilo que já existia no começo: ele se importava com as condições, situações e momentos, todo o resto servia apenas como conector, como combinação. Ele mesmo escreveu em seu diário, em 1861: “Seria possível ter por objetivo as situações e não o caráter? Parece-me que sim, e o fiz, de modo que foi um sucesso. Todavia, esta não é uma tarefa universal, mas a minha”. As dimensões colossais de *Guerra e Paz* abriram-lhe espaço para esse método, enquanto as formas narrativas menores o oprimiam. Se fossem extraídas de *Guerra e Paz* todas as generalizações, restariam os brilhantes retratos das condições individuais da alma humana. Não foi sem razão que os contemporâneos se surpreenderam com a construção do romance, notando que “somente os detalhes predominam”. Esta observação é reiterada no artigo de Andrei Biéli<sup>300</sup> no qual afirma que

---

<sup>300</sup> Andrei Biéli. *Lev Tolstói e cultura: sobre a religião de L. Tolstói (Lev Tolstoi i kultura: o religuii L. Tolstogo)*. Moscou: Put, 1912. Cap. 2, pp. 142-171.

[...] vemos uma série de cenas finalizadas, dispostas uma após a outra, substituindo aquelas que já foram concluídas, sendo transmitidas de maneira verdadeiramente genial. Na representação dos mais finos movimentos da alma de Pierre Bezúkhov e do príncipe Andrei, vemos uma elaboração deslumbrante de detalhes isolados do conteúdo geral de *Guerra e Paz*. É evidente que a psicologia individual de cada personagem é combinada por Tolstói em um único edifício colossal da alma humana.

### Cenas isoladas são como

[...] átomos de uma mesma forma que, segundo o plano de Tolstói, deveriam se formar em um único átomo indivisível de *Guerra e Paz*. Toda esta soma de momentos, constitui um relevo sólido da alma em busca de sentido com o pano de fundo dos acontecimentos cotidianos russos. E, ainda assim, esse relevo sólido está ausente em *Guerra e Paz*. É como se fossem apresentados a nós as peças de um quebra-cabeça, a partir das quais deve-se montar um quadro [...]. Sabemos que todos esses momentos são cenas, momentos de uma única cena chamada *Guerra e Paz*. Mas onde está a unidade desta cena brilhantemente concebida e genialmente executada em mil pormenores? Todo o edifício de *Guerra e Paz* se apresenta a nós ainda em meio aos andaimes da criatividade. A alma coletiva do povo russo, fragmentada por Tolstói em uma série de heróis que lutam e sofrem, não se formou em *Guerra e Paz*. *Não há aqui um ponto natural de unidade arquitetônica e, neste sentido, não há composição.*

Esta coincidência de comentários não é acidental. Se deixarmos de lado o ponto de vista dessa avaliação — isto é, se é ele bom ou ruim —, apenas buscando as definições peculiares quanto ao romance de Tolstói, devemos, portanto, admitir que acima de tudo está a “atomicidade” composicional. O romance é absolutamente estático: as cenas apenas *sucedem* umas às outras, alternando-se, em vez de fluírem num movimento contínuo; como se cada cena estivesse circunscrita pelas suas próprias barreiras, saturadas artisticamente e apreensível como um todo para além do restante. O movimento do romance é alcançado através de saltos que vão de uma completude para outra. Não há uma linha contínua, nem um eixo único. A ilusão de uma “vivacidade” extraordinária, de naturalidade, é alcançada pela incomum decomposição dos estados de espírito. Neste sentido, toda a construção reside caracteristicamente em dois planos dispostos individualmente e sem contiguidade: os acontecimentos históricos e a vida doméstica. Em um dos planos está a *generalização*, no outro, o *detalhamento*. Aquilo que antes estava misturado, entrelaçado e que mutuamente perturbava, agora está isolado. Há uma combinação peculiar de elementos contraditórios: a ideia abstrata juntou-se às concretudes da psicologia “individual”. O romance parece paradoxal e é precisamente essa a característica de Tolstói, a luta contra seu próprio instinto artístico, que, desde jovem, foi cauteloso ao tratar com a arte, como se esta fosse algo falso e terrível. Aqui reside a mais interessante antinomia: o esteticismo puro e o utilitarismo. O embate com ela, a antinomia, perpassa todas as atividades de Tolstói, aqui o individual (natureza)

funde-se completamente com o geral: a “alma” de Tolstói funde-se com a crise da estética metafísica e da arte romântica.

A seleção dos estados de espírito sujeitos à decomposição artística é um traço distintivo de Tolstói. Não se trata daqueles estados em que o indivíduo é dono de si e revela uma particularidade de seu caráter, mas sim, em sua maioria, o de outros. Quando as habituais amarras da vida espiritual se rompem, a alma se decompõe em seus elementos constitutivos, mas não os controla, combinando-os de maneira desordenada, inusitada ou estranha, surgindo de modo contrário à vontade da nova ordem. Nisto reside a liberdade do método “químico” de Tolstói que é utilizado amplamente em *Guerra e Paz*. Os estados de sonolência, o delírio febril, os pensamentos derradeiros, a própria morte e o comportamento dos demais diante dela ou, enfim, apenas as periódicas convulsões do caos mental, do definhamento, a “pausa” e a “pureza”, estes são os momentos favoritos de Tolstói, nos quais ele se detém com seu zelo característico. Aplica-se a isso também a condição do êxtase bélico, o *calor da batalha*: a alma também entra em conflito, os sentimentos caminham em direção à desordem, a pessoa fica “fora de si”. A mudança desses estados de decadência e decomposição da alma determina a construção de seus romances, é desta maneira que os fenômenos se interligam. Aqui o artista detém poder total sobre o material: ele não se submete às exigências da “naturalidade” porque os próprios estados são atípicos e antinaturais. E, se através da leitura de Tolstói parece-nos que todas as pessoas experimentam, justamente, tais tipos de estados e apenas o fazem de uma determinada maneira, então este é o triunfo de sua arte, a *ilusão artística*. Para Tolstói é essencial ter o controle de suas personagens, assim ele lhes rouba a vontade própria, a consciência individual, os mergulha num estado de sono, doença ou crise espiritual e faz deles servos de sua vontade artística. Ele retrata seus pensamentos e sentimentos e nós também nos tornamos seus escravos, pois acreditamos nele involuntariamente. Tais cenas como o adoecimento e a morte do príncipe Andrei, o sonho de Nikólenka, o sonho de Pierre, ocorrem também durante as cenas de batalhas. É significativo que durante as descrições das batalhas, Tolstói tenha seguido o modelo de Stendhal, como ele mesmo revelaria mais tarde:

Eu devo muito, acima de qualquer outra pessoa, a Stendhal. Ele me ensinou a compreender a guerra. Releiam *Chartreuse de Parme*, a história sobre a Batalha de Waterloo. Quem além dele poderia ter descrito a guerra de tal maneira, isto é, na verdade, com tal olhar? Lembrem-se de Fabrice que ao cruzar o campo de batalha não compreende nada [...]; tudo que sei sobre a guerra, aprendi, pela primeira vez, com Stendhal.

De fato, já em *Contos de Sebastopol* chama-nos a atenção que a guerra seja retratada por Tolstói de uma maneira estranha e incompreensível. Da mesma forma são retratadas as lutas de Nikolai Rostov contra os franceses. A proximidade com o método de Stendhal é indubitável, basta apenas ler os capítulos III e IV de *Chartreuse de Parme*: Fabrice procura pela batalha tendo consigo todas as esperanças: “Finalmente irei batalhar de verdade [...]. Matarei o inimigo”, mas, na realidade, vê uma alternância de cena sem sentido que lhe são incompreensíveis. A escolha justamente de Stendhal é muito típica para Tolstói, especialmente em combinação com sua constante admiração por Rousseau e desprezo por George Sand. Stendhal ocupa uma posição análoga a de Tolstói em relação aos românticos. G. Lanson caracteriza assim o seu método:

Stendhal é um discípulo do século XVIII, um discípulo de Condillac, de Cabanis, dos enciclopedistas, dos ideólogos [...]. Seu método é a análise. Ele decompõe as ações dos heróis em suas partes constituintes, em suas ideias, em seus sentimentos [...]. Ele vasculha as causas secretas deste ou daquele comportamento, detalhada e precisamente, examina até os mínimos detalhes as nuances de sentimentos.

A semelhança entre os métodos artísticos é clara e, novamente, confirma o elo de Tolstói com o século XVIII. Do *detalhamento* e *generalização* de Stendhal e Rousseau, do objetivo Siómka e o subjetivo Fiedka, à análise naturalista e a racionalidade sentimental — no sentido original da palavra, como em Sterne. Mas George Sand, que Turguênev tanto admirava, indignava Tolstói. Em 1865, isto é, justamente à época da escrita de *Guerra e Paz*, ele anotou no diário: “li *Consuelo* (de George Sand). Um tipo de composição absurda e asquerosas com frases sobre ciência, filosofia, arte e a moral; como uma torta de massa estragada preparada com manteiga vencida, com trufas, esturjões e abacaxis!”.

O desejo pelo paradoxo e pela polêmica contra as banalidades românticas refletiu-se na composição das personagens. O Napoleão tolstoiano certamente parecia blasfemo ao considerarmos sua tradicional representação como um gênio, como fizeram Púchkin e Lérmontov. Da mesma forma, o Cáucaso foi desmascarado. E, por certo, o paradoxo artístico que inspirou Tolstói foi justamente seu paradoxo da oposição Napoleão-Kutúzov, cuja representação já estava preparada no pensamento de Tolstói quando, em 1854, ele descreveu à titia Iergólskaia o príncipe Ménchikov:

Eu o vi em meio ao fogo cruzado pela primeira vez esta manhã. Seria preciso ver essa figura um pouco cômica, de alta estatura, com as mãos atrás das costas, quepe na cabeça, óculos no rosto e com a voz semelhante à de um peru. Era evidente que estava ocupado com o curso geral dos acontecimentos, que os

projéteis e munições não existiam para ele. Ele avançava em direção ao perigo com tal simplicidade que seria possível cogitar seu desconhecimento e, involuntariamente, se temia mais por ele, que por si mesmo.

Assim se estende a ponte entre a época dos contos de Sebastopol e *Guerra e Paz*. O tradicional e majestoso é transformado em patético e ridículo, mas o pequeno e humilde, “um pouco cômico”, torna-se grande. Aí está o método satírico, que a princípio fora evitado por Tolstói, mas que, posteriormente, já em *Lucerna*, ele começara a utilizar. O próprio estilo de *Guerra e Paz* é repleto de frases paradoxais e satíricas que às vezes aparentam ser um trocadilho. Assim, por exemplo, começa o capítulo 21 do primeiro tomo: “No momento em que, no salão da casa dos Rostóv, dançavam a sexta *anglaise* [...] o conde Bezúkhov sofreu o sexto ataque”<sup>301</sup>.

Neste sistema de questões que delimitamos para este ensaio, interessa-nos mais um: o quanto é possível enxergar *Guerra e Paz* como um romance histórico e qual o significado para ele da época escolhida? Na crítica literária russa convencionou-se a ideia que *Guerra e Paz* é uma epopeia histórica que reproduz o espírito da época. A questão é essencial porque a criação de um romance histórico autêntico, preservando o espírito nacional de uma época determinada, pertence aos românticos. Neste sentido, o que *Guerra e Paz* representa e qual é a posição ocupada pelo ano de 1812? Ao contrário da opinião estabelecida, parece que apenas o valente K. Leóntiev<sup>302</sup>, em seu brilhante trabalho sobre os romances de Tolstói<sup>303</sup>, levantou a pergunta:

Esse estilo não seria, em muitos casos, parecido demais com o estilo psicológico do próprio conde Tolstói, o nosso contemporâneo tão genial e individual, que chega a ser repulsivo e, portanto, excepcional? Não sei se estou certo em minha dúvida instintiva. Mas eu sei que, em 1868, à minha primeira leitura, eu não senti essa ausência da atmosfera geral do ano de 1812, e, à época, tinha a convicção de não gostar de *Guerra e Paz* por muitas razões, dentre elas a análise excessivamente psicológica.

Em seguida, Leóntiev imagina como Púchkin teria escrito um romance sobre 1812:

O romance de Púchkin teria sido, provavelmente, menos original, menos subjetivo, menos denso e ainda menos informativo, talvez, que *Guerra e Paz*; no entanto não haveria as desnecessárias pintas artificiais colocadas nos rostos e as “pedras de tropeço” linguísticas. A análise psicológica não seria tão “empoeirada”, minuciosa em alguns casos, nem tão bem-sucedida em outros. A fantasia de todos esses sonhos e meio-sonhos, sonhos acordados, a morte e

<sup>301</sup> *Guerra e Paz*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.157.

<sup>302</sup> Konstantin Nikoláievitch Leóntiev (1831-1891), foi um pensador da filosofia religiosa e crítico literário russo.

<sup>303</sup> Leontiev K. N. *Sobre os romances do conde L. N. Tolstói (O romanakh gr. L. N. Tolstogo)*. Originalmente publicado em *O Mensageiro Russo (Russkii viéstnik)* no ano de 1890, cadernos. 6-8. A edição em livro foi publicada somente no ano de 1911 (Moscou).

a meia-morte não seriam tão individuais, como em Tolstói [...]. Em Púchkin, a iluminação religiosa estaria mais próxima à nacional; talvez também extremamente subjetiva pela sinceridade, seria menos individual no método e menos cosmopolita no espírito que há em Tolstói. E as personagens de Púchkin e, particularmente, ele mesmo, quando necessário, falariam uma língua semelhante à da época, isto é, mais simples, clara e fácil, não densa, nem pesada e carregada desta ou daquela cor, ora excessivamente rude e crítica, ora suave e ‘tinta’ demais, como a de Tolstói. E justamente por causa dessa ‘atmosfera geral’, a música psicológica comum do tempo e espaço seriam mais precisa e crível em Púchkin. Sua inspiração criativa seria de maior autenticidade histórica e, ao mesmo tempo, proporcionaria, para nós, maior completude de ilusão artística, do que há em *Guerra e Paz*. Púchkin escreveria sobre o ano de 1812, assim como escreveu o seu *Dubrówski*<sup>304</sup>, *A Filha do capitão*<sup>305</sup> e *O negro de Pedro, o Grande*<sup>306</sup>. Em *Guerra e Paz*, as personagens só são completamente coerentes e críveis em si mesmas, psicologicamente, e diria até que a precisão, o detalhe e a verdade em seus tratamentos psíquicos gerais são tão profundos que à essa perfeição, por certo, não chegaria nem o próprio Púchkin.

É possível considerar que, em muito, a percepção instintiva de Leóntiev é mais correta que os juízos *a priori*, indiferentes e entusiasmados dos historiadores da literatura. Isso é confirmado por uma entrada no diário (19/03/1865) do próprio Tolstói. O começo do romance já havia sido entregue para a impressão quando, de repente, veio-lhe a ideia de contrapor Aleksandr a Napoleão: “aprofundei-me na história de Aleksandr e Napoleão. Sinto agora uma nuvem de felicidade pela consciência de poder fazer algo grandioso agarrado à ideia de escrever uma história psicológica, um romance de Aleksandr e Napoleão”. Em seguida, vem o programa norteado, justamente, pelo tema psicológico e não histórico; a partir de uma combinação psicológica e não uma síntese nacional-histórica. Não é surpreendente que os romances históricos concebidos após *Guerra e Paz* (a princípio sobre a época de Pedro, o Grande, e, depois, “Mirovitch”) não tenham ido adiante e, em lugar deles, como que uma surpresa para o próprio Tolstói, tenha surgido o romance “do cotidiano”, ou melhor, *familiar*. Não é de se espantar que a parte histórica de *Guerra e Paz* tenha se desenvolvido sob a forma de um ensaio científico com uma enumeração prática dos fatos e suas elucidações filosóficas. Nesse sentido, *Guerra e Paz* também é um paradoxo em relação ao estabelecimento da forma de um romance verdadeiramente histórico entre os românticos. Vista com espanto pelos contemporâneos, a parte científica foi um procedimento bélico artístico em direção oposta à coloração romântica dada às épocas históricas. Mas, por outro lado, ela também permaneceu além

<sup>304</sup> *Dubrówski*. In: A Dama de Espadas: Prosa e poemas. Trad. Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. São Paulo: Editora 34, 1981, pp.61-149.

<sup>305</sup> *A filha do Capitão*. In: A filha do Capitão e o Jogo das Epígrafes. Trad. Helena Nazario. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, pp.3-134.

<sup>306</sup> *O negro de Pedro, o Grande*. In: A Dama de Espadas: Prosa e poemas. Trad. Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. São Paulo: Editora 34, 1981, pp.19-60.

da percepção artística. Neste sentido, o segmento psicológico-familiar é tão predominante que oculta a própria época, de modo que as imagens de Natacha e Pierre permanecem em um imaginário fora da atmosfera de 1812, de Napoleão, de Aleksandr e de Kutúzov.

Tal compreensão de *Guerra e Paz* também é confirmada pela natureza das notas preparatórias a fim de conceber o romance da época de Pedro, o Grande. Essas anotações consistem em esboços de paisagens e cenas cotidianas não relacionadas, decididamente, a nenhum período histórico:

Noite. Nuvens baixas, escuras, densas e esparsas ao amanhecer. Tranquilo, solitário, úmido, escuro, cheiroso, tom de lilás [...]. Um animal de pelo eriçado, por baixo dos farrapos invernais reluzem as campinas dos lugares desbotados [...]. Sobre as graminhas pontiagudas, os arco-íris no orvalho. Preparam a terra para ceifar o trigo sarraceno. Escuro, estranho. As mulheres mexem no cânhamo e estendem os panos cinzas de linho.

É clara, agora, a indignação de Turguênev com “bico fino e pontudo da bota” de Aleksandr; ele sentia que estes procedimentos artísticos arruinavam a tradição do romance histórico como síntese de uma época. Assim também os arco-íris, que reluziam “nas pontas das graminhas”, deveriam ruir e tornar-se artisticamente indiferente à época de Pedro, que acabaria por desaparecer. Surgiria uma duplicação de *Guerra e Paz*. Evidentemente, Tolstói ficou desiludido com estes planos e se afastou da ideia de um novo romance histórico: “Ele mesmo não sabe em que resultará seu trabalho,” – escreve S. A. Tolstáia<sup>307</sup> em carta – “mas parece-me que ele escreve um poema em prosa, similar a *Guerra e Paz*, ambientada na época de Pedro, o Grande”. Enquanto isso, ao mesmo tempo (1872), ele escreveu para Strákhov:

Estou cercado por livros sobre Pedro, o Grande, e sua época, leio, releio, tento escrever, mas não consigo [...]. Parece-me até que meus estudos não darão frutos. Tenho tentado já faz muito tempo e me preocupo demasiadamente.

No início de 1873, todas as personagens, como escreve novamente Sófia Andréievna:

[...] estão prontas, vestidas, aprumadas, fixadas em seus lugares, mas ainda não respiram. Disse-lho isso ainda ontem e ele concordou. Talvez, elas comecem a se mexer e ganhem vida, mas não por ora.

Tolstáia estava correta: elas não se moveram, mas cederam seus lugares às inesperadas figuras de Anna, Vrónski e Lévin.

---

<sup>307</sup> Sófia Andréievna Tolstáia (1844-1919), esposa de Lev Nikoláievitch Tolstói.

## V

Após *Guerra e Paz*, Tolstói sentiu novamente a necessidade de se afastar da escrita e mergulhar na vida em si. Típico do autor, crescia-lhe o cíclico estado de ansiedade, que o levaria a um novo hiato. Novamente, revela-se a pedagogia: o trabalho com o alfabeto e aritmética, artigos sobre a instrução do povo, entre outros. Como sempre, em Tolstói esta atividade exterior realiza-se num contexto de perguntas abstratas: assim, ora se ocupava com reflexões sobre a arte, ora lhe perturbavam as questões filosóficas gerais. Em 1869, imerso em uma leitura de Schopenhauer, escreveu para Fet:

Sabe o que foi para mim este verão? Um infindável êxtase diante de Schopenhauer e uma série de deleites espirituais que eu jamais havia experimentado. Copiei à mão toda sua obra, a li e a leio (li também Kant). Certamente, nem um único estudante, em seu respectivo curso, o estudou com tanto afinco e aprendeu tanto quanto eu neste verão. Não sei quando vou mudar de ideia, mas, por ora, tenho certeza que Schopenhauer é o mais genial dos homens. O senhor havia dito que ele tinha escrito alguma coisa sobre os materiais filosóficos. Como assim “alguma coisa”? É o mundo inteiro reverberado incrivelmente claro e belo. Comecei a traduzir. O senhor também não gostaria de traduzi-lo? Assim publicaríamos juntos, ainda que distantes.

Desde esta época, Tolstói começou a ter interesse pelas questões de filosofia pura e epistemológicas. O entusiasmo justamente com Schopenhauer pode parecer inesperado se tivermos em mente a relação da filosofia schopenhaueriana com a cultura estética do romantismo alemão. Mas Schopenhauer era um homem de uma época em decadência e dissolução dessa cultura, que investiu no calmo e epistemológico esquema de Kant: o *pathos* do pessimismo que lhe atribuiu um caráter de emoção trágica. Para o estilo *anímico* de Tolstói é completamente natural a atração pelo ceticismo epistemológico – Hume deveria estar muito mais próximo dele que Platão ou Schelling. A estrutura idealista de Kant, passada pelo temperamento melancólico de Schopenhauer, provou-se relacionada a Tolstói na medida em que ela circunscreveu o mundo nos limites da percepção humana, tornando-o apenas “vontade e representação”. Nos diários e conversas tardias, Tolstói reitera frequentemente esta posição fundamental que lhe concede o caráter de uma experiência concreta. Para ele, isso não é uma simples abstração, mas uma determinada condição *anímica*, que está em harmonia com todo seu mundo *anímico*:

Eu andava pela estrada e pensei, enquanto olhava a floresta, a terra, a grama, quão ridícula é a ilusão de pensar que o mundo é como a mim se apresenta. Pensar que o mundo é como me parece é pensar que não pode haver outras criaturas para percebê-lo, exceto eu, com meus seis sentidos [...]. O mundo é como nós o vemos apenas se não houver outra criatura capaz de percebê-lo



diferentemente de nós. Se vemos não apenas a possibilidade, mas a necessidade da existência de outras criaturas, com suas próprias percepções, dotadas de outros sentimentos que não os nossos, então o mundo, de maneira alguma, pode ser simplesmente aquilo que vemos nele.

Ou ainda de uma forma mais cortante, quando em contato com a obra de Hume:

As pessoas, de modo algum, podem concordar com a irrealidade de tudo que é material. “A mesa existe, sempre existiu; eu saio do quarto, ela permanece; e para todos ela continua ali e assim também é para mim” - costumam dizer. Mas ao retorcer os dedos e rolar uma bolinha entre eles, por certo não se sente que são duas? Afinal, dessa mesma maneira, todas as vezes que eu pego a bolinha, parece-me que são duas, mas, ao mesmo tempo, não são. Dessa forma, a mesa é como meus dedos retorcidos são para minha percepção: uma mesa, ou talvez meia mesa, um milésimo de mesa, ou mesmo nem uma parte de mesa, mas algo completamente diferente. Assim, é real apenas o que sempre é recorrente à minha percepção, confirmado pelas impressões das outras pessoas.

Na forma de silogismos filosóficos, essas reflexões possuem um aspecto desajeitado e ingênuo (que o próprio Tolstói sente quando coloca em parênteses: “Não está de todo claro para os demais, mas, para mim, sim está. E muito.”). Tolstói não dominava a linguagem filosófica e não a apreciava, mas algumas entradas demonstram que a epistemologia lhe era necessária, que ele se embrenhara nela com algum interesse, como um filósofo, baseando-se nela apenas como em algo pronto, confirmado e inabalável, comprovando algo em seu próprio mundo *anímico*. Por isso, por vezes, tais entradas estão indissolúvelmente ligadas à representação de sua própria psicologia:

Abaixo dos pés a terra rija e gelada, rodeado por árvores enormes, acima da cabeça, o céu anuviado, sinto meu corpo, sinto a cabeça doer, cansada pelos pensamentos sobre a Ressurreição; ao mesmo tempo, sei, sinto com todo meu ser, que a terra rija gelada, as árvores, o céu, meu corpo, meus pensamentos, tudo isso é apenas uma criação dos meus cinco sentidos, de minha interpretação; o mundo que construí, porque assim, desta maneira, o dividi [...]. Pois o mundo é desta forma e não de outra apenas porque eu o compreendo deste modo, e não de outro.

Próximo à morte (em 1909), Tolstói formulou, em carta, novamente essa ideia, dando-lhe um significado sensualista que o afasta tanto de Kant quanto de Schopenhauer, quase retornando a Locke:

Para mim, a matéria é um produto de nossa consciência. Não fosse a consciência, que percebe as informações de nossos sentidos – através do tato, da visão, da audição, do olfato, do paladar –, não haveria qualquer tipo de concepção do mundo material. Desse modo, o mundo material, que parece tão indubitavelmente real para nós, existe, entretanto, apenas porque nossa consciência existe, percebendo as informações através dos sentidos. Assim, o princípio básico de tudo é a consciência e, de maneira nenhuma, a matéria.

A constância desse tema e, ao mesmo tempo, a instabilidade e ambiguidade de suas formulações mostram que o apreço de Tolstói não era pela ideia filosófica em si, cercada por um sistema repleto de premissas, mas simplesmente pelo seu lado psicológico, a emoção por trás dela. Por isso, é extraordinariamente característico que, tendo apreendido esta ideia de Kant e Schopenhauer, ele, sem sequer perceber, alterou-a a fim de aproximá-la da epistemologia pré-kantiana e do sensualismo inglês. Desse modo, o modelo perfeito para Tolstói, é a típica passagem do período romântico — que cresce sob a influência de Kant, Fichte, entre outros — para o período da epistemologia inglesa, intimamente ligada à poética psicológica dos sentimentalistas. Assim, alinhado a Rousseau e Sterne, Karamzin foi um admirador de Locke e seguiu seus ensinamentos. Por mais paradoxal que possa aparecer a aproximação de Tolstói a Karamzin, ela foi preparada por toda uma série de fatores. A inclinação geral a uma moralidade abstrata, a natureza dos interesses filosóficos, a coloração moral-racional de problemas religiosos, tudo isso justifica a possibilidade de tal aproximação. Ademais, *O cavaleiro de nosso tempo*<sup>308</sup> de Karamzin, de acordo com seu projeto artístico e plano geral, pode ser posto em ligação com *Infância e Adolescência* de Tolstói, em que a relação do embasamento estético afetou a escolha das formas artísticas. Até mesmo a passagem de Karamzin da criação literária para a história, ilustrando questões morais, pode ser interpretada como uma consequência inevitável de sua estética. Paralelamente a isso, estão as tendências filosófico-históricas de *Guerra e Paz* e, posteriormente, a transição de Tolstói para a filosofia moral. Tanto num caso quanto no outro, a arte nasce com base nessas construções que destroem sua existência individual e a metafísica.

Assim, Schopenhauer serviu para Tolstói apenas como um estímulo, “contaminando-o” com seu *páthos* e lhe sugerindo aquilo que era necessário para o autor na forma de suporte filosófico-dogmático, a fim de justificar seus próprios pontos de vista e sentimentos. A análise psicológica da alma humana, o método “dialético” de sua decomposição, com base em questões morais abstratas, é reforçado a partir de uma nova perspectiva que, naturalmente, põe abaixo toda a “metafísica” da alma e, conjuntamente, a integridade íntima e inexprimível do indivíduo como um símbolo vivo. É possível prever que o romance seguinte de Tolstói dará ainda mais ênfase na elaboração dos estados *anímicos* e apresentará problemas morais ainda mais específicos. Além disso, é de se esperar que agora, depois do entusiasmo pela filosofia pura e

---

<sup>308</sup> No original: *Рыцарь нашего времени*. Disponível em: <https://rvb.ru/18vek/karamzin/2hudlit/01text/vol1/02stories/09.htm>.

supérflua, a concepção histórica se transforme, já que, para Tolstói, são necessárias as pessoas comuns com sentimentos comuns: Natacha, príncipe Andrei e Pierre deveriam agora parecer dissociados de 1812; os elementos familiares de *Guerra e Paz* deveriam transformá-lo em um romance específico. E assim o foi: após um estudo infrutífero sobre a época petrina, de súbito surgiu o começo de *Anna Kariênina*. Evidentemente, o plano fundamental já estava tão amadurecido que um empurrão como uma frase inicial de Púchkin — “Os convidados chegaram à casa de campo<sup>309</sup>” —, que caiu ao acaso nos olhos de Tolstói, foi o suficiente. Um novo tipo de romance exigia uma abordagem diferente daquela utilizada em *Guerra e Paz*. Púchkin guiou Tolstói ao procedimento de sua abertura *in medias res*: “Tudo era confusão na casa dos Oblónski”<sup>310</sup>. Acima disso, Tolstói colocou uma sentença geral que prepara para a exposição dos acontecimentos: “Todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira”<sup>311</sup>. Isto já define um tipo de romance *familiar*, em que as personagens irão, evidentemente, atuar como membros de uma família. As frases seguintes passam em ritmo acelerado, possuindo um caráter mercantil. Em poucas linhas o trecho é oferecido, dá-se a essência das ações de maneira exígua e seca: “A esposa ficara sabendo que o marido mantinha um caso com a ex-governanta francesa e lhe comunicara que não podia viver com ele sob o mesmo teto”<sup>312</sup> etc. Nesta época, Tolstói interessava-se, de modo geral, pela prosa de Púchkin. Ele admirava a “precisão harmoniosa da distribuição” dos objetos poéticos e a ausência da hierarquia convencional. Em 1874, escreveu a P. D. Golokhvastov<sup>313</sup>:

Há muito o senhor releu a prosa de Púchkin? Faça isso em nome da nossa amizade, leia primeiro *Contos de Belkin*<sup>314</sup>. É preciso que todo escritor os estude e estude mais. Fiz isso há alguns dias e não posso transmitir-lhe a influência benéfica que esta leitura provocou em mim.

Tolstói sentia-se atraído pelos modelos da arte clássica e harmoniosa:

A leitura de escritores talentosos (o mesmo serve para a música e a pintura), mas não harmônicos é provocante e, ao que parece, encoraja o trabalho e expande o espaço, mas é um erro. Já a leitura de Homero, de Púchkin comprimem o espaço, mas, se instiga o trabalho, então é infalível.

<sup>309</sup> Nome de um conto inacabado de Púchkin. No original: *Гости съехались на дачу...* Disponível em: <https://rvb.ru/pushkin/01text/06prose/02misc/01misc/0872.htm>.

<sup>310</sup> *Anna Kariênina*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.17.

<sup>311</sup> *Ibid.*

<sup>312</sup> *Ibid.*

<sup>313</sup> Pavel Dmitrievich Golokhvastov (1838 -1892) foi um escritor e historiador eslavófilo russo.

<sup>314</sup> *Contos de Belkin*. Trad. Klara Gourianova. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

Ao que parece, Tolstói aspirava a composição concisa e simples. A ampla captação de *Guerra e Paz*, em conjunto com *pathos* histórico-filosófico e satírico, não o satisfaz. Ele queria isolar-se no simples e conciso espaço dos sentimentos humanos: “Escrevo e começo a publicar um romance” – escreveu ele a A. A. Tolstáia, em 1874 – “que tenho gostado, mas dificilmente agradará aos demais, porque é demasiado simples”.

Embora o centro do romance seja as relações familiares, há uma evidente conexão com os protagonistas de *Guerra e Paz*, que são transportados da ampla esfera histórica do romance para o pequeno círculo de idas e vindas familiares: Pierre continua a viver na face de Lévin; o príncipe Andrei, “um rapaz brilhante”, transforma-se em conde Vrónski; e em Anna desenvolvem-se aqueles traços de Natacha, que se manifestaram em sua afeição por Anatoli. Tudo isso é um pouco rebaixado em relação a *Guerra e Paz*: o próprio caráter estreito exige isso, assim como a generalização moral que suscitou a oposição entre Vrónski e Lévin. Assim, a figura de Lévin permanece tendenciosamente fixa, enquanto a imagem de Vrónski é oscilante – o próprio Tolstói é inconstante em sua relação com ele: ora adquire um perfil poético de herói (audacioso, íntegro, capaz de grande e profunda paixão), ora é rebaixado ao miserável papel de um aventureiro, a quem comparado, Lévin parece sublime. É precisamente com o crescimento do papel generalista de Lévin que a imagem de Vrónski empalidece e é colocada em segundo plano. A hesitação de Tolstói entre os elementos livres da arte e seu embasamento racional aparece em um nível ainda mais elevado que em *Guerra e Paz*. Assim, a própria paixão é retratada paradoxalmente: ora como uma chama ardente e de força incontrolavelmente arrebatadora, ora como enganadora, insignificante, tediosa e destruidora da alma. O tom pessoal de Tolstói oscila entre a empatia puramente humana na vida espontânea do coração e o veredito severo e sobre-humano: “De mim virá a vingança, e também a recompensa”<sup>315</sup>. O amor é submetido à decomposição psicológica. Rejeita-se todo mistério, toda mística, toda irresolução, toda aquela “banalidade” que, para Tolstói, sustentava a história de Lisa e Lavretski<sup>316</sup>; daí resta apenas um passo em direção à *Sonata a Kreutzer*<sup>317</sup>, em que nenhuma humanidade permanece, nenhuma elevação. Tal desmascaramento e simplificação do amor é como se fosse o último golpe de Tolstói, há muito preparado, contra a própria essência da poética romântica. Em uma carta de 1857

<sup>315</sup> *Anna Kariênina*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.13.

<sup>316</sup> Personagens do romance *Ninho de fidalgos*, de Ivan Turguênev.

<sup>317</sup> *A Sonata a Kreutzer*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2010.

à A. A. Tolstáia, ele compartilha seus pensamentos a respeito do amor de uma maneira bem humorada que lhe era essencialmente característica:

Eu estive no mais conveniente estado de espírito para me apaixonar e o perdi por estar insatisfeito comigo mesmo, absolutamente ocioso (tenho a teoria que o amor está no desejo de esquecer a si mesmo e, por isso, assim como o sonho, frequentemente toma conta de uma pessoa quando está insatisfeito consigo mesmo ou infeliz) [...]. Parece-me, boa parte das pessoas se aproximam da seguinte maneira: veem-se com frequência, cortejam-se e, por fim, convencem-se que fizeram o outro se apaixonar; só então, em agradecimento ao amor presumido, começam de fato a amar.

Os principais procedimentos artísticos de Tolstói em *Anna Kariênina* são os mesmos de *Guerra e Paz*. Os momentos que movimentam o romance servem também de representações dos estados *anímicos* além, novamente, do trabalho fundamental pelo qual passam os estados *anímicos* de decaimento, perturbação e desordem. Todas as personagens passam alternadamente por esses estados que estão relacionados com um ou outro acontecimento da sua vida pessoal. Em primeiro plano estão Anna e Lévin; a vida de ambos se desenvolve através de crises *anímicas* recorrentes. Mas Vrónski também é submetido aos seus próprios “expurgos”, assim como Kariênin passa por duros momentos de agitação e dúvida. É interessante que mesmo aqueles estados *anímicos* específicos de tensão e desordem retratados por Tolstói nas cenas de batalhas em *Guerra e Paz*, encontraram para si lugar no novo romance: o turfe de Vrónski e a ceifa de Lévin. Estes são os cenários para o mesmo método de *decomposição e estranhamento*. Assim também são elaboradas as cenas de morte, doença e delírio. Da mesma forma, se não em maior grau, as personagens de *Anna Kariênina* não se tornam típicas em nossa consciência e não se fundem em individualidades ou caracteres íntegros, já que vivem em seu mundo íntimo. Para nós, eles são bastante visíveis, compreendemos bem cada um de seus atos, conhecemos bem todos os seus pensamentos, sentimentos e movimentos para que reste algo não decomposto e simbólico. Ao mesmo tempo, Tolstói os trata com o mesmo interesse de um psicólogo (típico do *romance familiar*), a partir de um ponto de vista em que as vivências de Kariênin não são menos importantes que as torturas de Anna. Graças a isso, o romance adquire mais uma vez um caráter estático e plano. Novamente, apesar da concentração e da estreiteza do plano, Tolstói continua a pôr em prática o método do paralelismo, desenvolvendo duas *fábulas* quase independentes e as dispondo como se fossem dois planos autônomos: Anna-Vrónski e Lévin-Kitty. Daí parte a técnica especial e típica de Tolstói para ordenar os capítulos. Não há o desejo de a composição do romance caminhar em direção a uma linha que ora ascenda, ora descenda (como em Turguênev),

essa forma do romance é estranha ao método tolstoiano, pois está restrita aos limites da psicologia individual, centralizando a ação, enquanto Tolstói apressa-se para dividi-la a fim de liberar tempo e espaço para suas análises. A composição de *Anna Kariênina* é baseada na alternância das posições e condições de dois grupos opostos: quando se esgota a condição de um determinado grupo, passa-se para o outro. Todas as premissas da forma épica, motivadas pelo desejo de conceder ilusão à narrativa do autor, foram descartadas. Tolstói não é um narrador, não é uma terceira personagem que habita no nível dos acontecimentos, mas um titereteiro onipresente e onisciente das personagens, um super-homem em relação às pessoas por ele representadas. Em essência, não existem protagonistas, como ocorre em Turguênev, próprias também à forma do romance familiar inglês. Anna e Vrónski ora ou outra cedem lugar a Lévin, Kitty e seus familiares. Portanto, o próprio título do romance, *Anna Kariênina*, não é inerente a ele mesmo, não determina o seu plano e seu volume interno, sendo atípico para Tolstói: *Guerra e Paz* e *Ressurreição* são muito mais característicos e típicos, assim como *Feira das vaidades* é para Thackeray. Os sobrenomes das personagens de Tolstói, de modo geral, não são simbólicos e generalizantes como em Dostoiévski, embora, é verdade, seus nomes possuam algo de sugestivo: Natacha, Príncipe Andrei, Pierre, Anna etc. Ao que parece, aqui se manifesta a influência do estilo *familiar* e cotidiano sob o qual escreve Tolstói: não vemos esses nomes como símbolos ou tipos, mas repletos de um conteúdo específico que é acumulado na medida em que assimilamos todos os detalhes de suas vidas, interior e exterior. Ao lado dos nomes, os sobrenomes – Rostova, Bezukhov, Volskonski, Kariênina – soam indiferentes e sem vida.

*Anna Kariênina* foi elaborado e iniciado após serem abandonadas as tentativas de se escrever algo semelhante a *Guerra e Paz*. Desta forma, o novo romance deveria, é claro, apresentar alguns aspectos em contraste ao anterior. O próprio Tolstói apontou a principal diferença: o novo romance é “simples”, circunscrito pelo campo das relações familiares e sentimentos comuns. O motivo central deveria ser a representação das peripécias amorosas. A natureza do projeto esclarece a presença de alguns procedimentos que não estão em *Guerra e Paz*. Esses procedimentos estão ligados justamente à *trama* amorosa, eles servem de preparação para os eventos futuros antecipando, sugerindo e despertando o interesse do leitor. Por isso, eles são utilizados especialmente no início do romance como uma maneira de desenvolver o trecho. De modo que, são utilizados apenas na *fábula* de Anna e Vrónski. Tolstói precisava apresentar Anna a Vrónski: este deveria ser o primeiro ato do trecho. Ele fez o encontro deles ao acaso, sem que

houvesse qualquer importância nisso, mas, ao mesmo tempo, dissuadindo e despertando o interesse do leitor, brincando com sua atenção e curiosidade. Vrónski vai à estação de trem encontrar a mãe, enquanto Oblónski aguarda Anna, que vem no mesmo trem – uma conexão perfeitamente fortuita. A causalidade e a insignificância disso tudo é enfatizada pela breve conversa entre eles:

— E você, a quem veio esperar? — perguntou.  
 — Eu? Uma mulher bonita. — disse Oblónski.  
 — Não me diga!  
 — *Honni soit qui mal y pense!* Minha irmã Anna.  
 — Ah, a Kariênina? — perguntou Vrónski.  
 — Certamente, você a conhece.  
 — *Creio que sim. Ou não... Na verdade, não lembro — respondeu Vrónski distraído, imaginando vagamente, ao som do nome Kariênin, algo de afetado e enfadonho. (Primeira Parte, Capítulo XVII)*<sup>318</sup>.

Tudo isso parece ser contrário ao início do trecho, contudo, a intuição artística sugere, ao mesmo tempo, que a nova personagem da qual se fala deve possuir alguma importância, do contrário não teria sido retratada. Assim, é feita uma insinuação que logo é confirmada e, novamente, se introduz um momento ao acaso. Ao entrar no vagão, Vrónski dá passagem a uma dama que está prestes a sair:

Desculpou-se e estava prestes a entrar no vagão, mas sentiu necessidade de observá-la outra vez — não por ser muito bonita, nem por ter uma graça elegante e discreta, que se percebia em toda a sua pessoa, mas porque, na expressão do rosto gracioso, ao passar por ele, havia algo especialmente meigo e delicado. Quando olhou para trás, ela também virou a cabeça.” (Primeira Parte, Capítulo XVIII).<sup>319</sup>

Embora a dama não seja nomeada, o leitor logo percebe que aquela é Anna e que ali reside, certamente, o trecho. A terceira passagem do episódio é complexa, ela contém a confirmação das primeiras insinuações e, ao mesmo tempo, introduz uma nova insinuação ao desfecho. O trem, no qual viera Anna, atropela um vigia. Ao partir com o irmão, seus lábios tremem e ela mal pode conter as lágrimas. À pergunta do irmão, ela responde: “*É um mau presságio*”<sup>320</sup>. Após a frase seguinte, que lhe é pouco interessante, dita pelo irmão, surge a pergunta: “*E você conhece Vrónski há muito tempo?*”<sup>321</sup>. Suas primeiras palavras estão naturalmente associadas a essa pergunta. Compreende-se que o encontro deles é o início de um trecho amoroso e, ao mesmo tempo, uma premonição do desfecho trágico porvir. Segue a frase de Oblónski:

<sup>318</sup> *Anna Kariênina*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.71.

<sup>319</sup> *Ibid.* p.73.

<sup>320</sup> *Ibid.* p.77.

<sup>321</sup> *Ibid.* p.77.

— Sim. Esperamos que ele venha a se casar com Kitty, sabia?  
 — Ah, é? — disse Anna, serena — Mas agora falemos de você — acrescentou, sacudindo a cabeça, como se quisesse rechaçar fisicamente algo que a oprimia e a embaraçava” (Primeira Parte, Final do capítulo XVIII).<sup>322</sup>

Desta forma, associadas a acontecimentos casuais, estas três passagens preparam o trecho e profetizam vagamente seu desfecho. O segundo procedimento, que ao mesmo tempo prende a atenção e deixa o leitor em estado de alerta, são os pesadelos coincidentes de Anna e Vrónski. Este é, à sua maneira, um procedimento único e novo para Tolstói: a coincidência permanece um fato místico e enigmático. O pesadelo de Anna está *per se* conectado à morte do vigia e ao cochilo tirado no vagão e, a partir disso, ao final, ele se concretiza na forma de um mujique com cabelos eriçados que está curvado em direção às rodas do trem – um novo fato místico que não é explicado pelas meras leis psicológicas. Esse procedimento é ainda mais complicado, já que o leitor é levado pelo significado que há por trás do pesadelo:

E eu, de medo, quis acordar, acordei... mas acordei só no sonho. E passei a me perguntar o que aquilo significava. E Korniei me disse: ‘No parto, no parto a senhora vai morrer, mãezinha...’ E acordei...  
 — Que absurdo, que absurdo! — exclamou Vrónski, mas ele mesmo sentia não haver nenhuma convicção na sua voz.<sup>323</sup>

No entanto, mais adiante isso parece falso, e o leitor, que já esperava justamente esse desfecho, fica agradavelmente desiludido e se põe, outra vez, a acompanhar ansiosamente o curso dos acontecimentos. Toda essa técnica complexa, que seduz o leitor e brinca com a sua curiosidade, não estava presente em *Guerra e Paz*. Aqui Tolstói trabalha como um mestre da forma, e a *fábula* de Anna e Vrónski se desenvolve em uma intrigante e fascinante história de amor.

Isso, contudo, não poderia satisfazer Tolstói, de modo que o “mero” romance logo lhe enfadou e, em seguida, o exasperou. Apesar de ter sido inicialmente frenético e intenso, o trabalho começou a desacelerar. Em sua correspondência aparece o tom de desapontamento: “interrompi a impressão de meu romance e estou gostando tão pouco que quero abandoná-lo” (para A. A. Tolstáia, em 1874), “ocupo-me da enfadonha e trivial A. Kariênina, com apenas um desejo: que eu libere espaço o mais rápido possível para que tenha tempo para os demais afazeres” (para Fet, em 1875) etc. Assim, torna-se cada

---

<sup>322</sup> Ibid. p.77.

<sup>323</sup> Ibid. p.361.



vez mais clara a preferência dada por Tolstói à figura de Lévin; não como uma personalidade criada sem nenhum interesse aparente, mas como o portador da tendência moral no romance. A *fábula* de Anna e Vrónski começa gradualmente a empalidecer, o romance *familiar* dá lugar a um romance *social-filosófico*. De personagem secundária, que incomoda com seu caráter tendencioso, Lévin passa a protagonista, deslocando o fim do romance precisamente para si; de maneira que seus tormentos acabam obscurecendo a morte de Anna, colocam de lado todas as peripécias amorosas e é como se menosprezasse tudo aquilo que constituía o principal interesse do romance. Com a morte de Anna, a *fábula* central do romance, naturalmente, chega ao fim, no entanto, para Tolstói este final serve como uma libertação da imagem que o entediava. Ele se despede decididamente da *fábula* principal e se apressa para revelar um novo argumento de circunstâncias e pensamentos totalmente distintos. Não é de se admirar que a frase final da penúltima parte produza o efeito inesperado de uma retórica falha, como que inventada:

E a luz da vela, sob a qual ela havia lido um livro repleto de aflições, ilusões, desgraças e maldades, inflamou-se e ficou mais clara do que nunca, iluminou para ela tudo aquilo que, antes, eram trevas, começou a crepitar, empalideceu e extinguiu-se para sempre.<sup>324</sup>

Internamente, Tolstói já havia se afastado da imagem que outrora o cativara. Anna não estava apenas morta, mas completamente esquecida. Toda a última parte é uma apoteose de Lévin, imerso em questões abstratas. Assim foi preparada a transição para *Uma confissão*<sup>325</sup>. No intervalo, houve uma tentativa de um novo romance ambientado na época dos dezembristas, que, no entanto, não foi além de rascunhos. A imagem de Lévin provou-se profética, ela não apenas ocultou Anna, mas também, por algum tempo, obscureceu a imaginação artística de Tolstói. Ele dedicou muito de si a Lévin para deixá-lo assim tão facilmente. Então ocorreu o hiato.

E, feliz pai de família, homem saudável, Liévin se viu, por várias vezes, tão perto do suicídio que escondeu um cordão para não se enforcar, e tinha medo de andar com a espingarda, por temor de atirar contra si mesmo<sup>326</sup>

Assim dizia em *Anna Kariênina*, já em *Uma confissão* (1879-1882):

E foi então que eu, um homem feliz, retirei uma corda do meu quarto, onde toda noite ficava sozinho para trocar de roupa, a fim de não me enforcar na

---

<sup>324</sup> Ibid. p.751.

<sup>325</sup> *Uma confissão*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Mundo Cristão, 2016.

<sup>326</sup> *Anna Kariênina*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.774.

viga entre os armários, e parei de ir caçar com uma espingarda, para não me seduzir com aquela maneira fácil demais de dar cabo da própria vida”<sup>327</sup>.

A criação aproximou-se mais uma vez da vida real. Lévin se infiltra no romance como uma personagem intrusa, porém ameaçadora para Tolstói, uma personagem formidável. Tolstói, que até então era um observador e controlador de outras almas, descobriu-se cativo de seu próprio método: a arte recuou diante do ataque com a *introspecção* e a autoanálise. A própria alma se transformou em material da *decomposição* e da *simplificação*.

## VI

“É preciso terminar o romance que me entedia”, escreveu Tolstói para Fet em 1876. Ao final desse mesmo ano ele escreveu para Stákhov:

Chegando de Samara e Oremburg (a viagem foi maravilhosa), em breve completará dois meses, pensei que retomaria e terminaria o trabalho que me atormenta, finalizaria o romance e daria início a outro, mas, de repente, no lugar disso tudo, não fiz nada. Estou espiritualmente adormecido e não consigo despertar. Não acredito em minhas próprias forças, elas estão tomadas pela indisposição, o desânimo e o desespero.

Novamente a Strákhov, em 1877:

É agonizante e humilhante viver em absoluta ociosidade e é repugnante confortar-me com a ideia de que me preservo e espero por alguma inspiração. Tudo isso é vulgar e mesquinho. Se eu ficasse sozinho, não seria um monge, mas sim, um “louco por Cristo”, ou seja, não apreciaria nada na vida e não faria mal a ninguém. Por favor, não tente me consolar com a particularidade de que eu sou um escritor. Durante muito tempo, e melhor do que você, já me confortei desta maneira, isso já não toma conta de mim e apenas está em consonância com as minhas reclamações, o que também já não me conforta mais.

É evidente que este período da vida *anímica* e *espiritual* de Tolstói chegou ao fim. Sua nova fase começa com as seguintes e solenes palavras:

Agora sou um escritor com todas as forças de minha alma; escrevo e reflito, como nunca antes o tinha feito. Sou um marido e pai contente e tranquilo, não possuo, perante a nada e ninguém, nem segredos, nem desejos, embora tudo continue como antes (1863).

Seu estilo de escrita torna-se patético e inquieto:

Já se passou um mês, se não mais, e não tenho vivido para os acontecimentos externos (embora, estejamos vivendo em solidão e silenciosamente), mas sim em

---

<sup>327</sup> *Uma confissão*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Mundo Cristão, 2016, p.354 (edição digital).

meio ao ar tóxico dos acontecimentos interiores, que sequer posso nomear. Tenho caçado, lido, respondo às perguntas que me são feitas, como, durmo, mas não consigo fazer nada, nem mesmo escrever uma carta sequer (para Fet, em 1878).

Na realidade, neste mesmo período, Tolstói planejava um novo romance acerca da vida nos anos 1830, cujo personagem central era Pieróvski<sup>328</sup>, sobre o qual ele pensava trabalhar usando os arquivos como material:

Estou agora completamente imerso em uma leitura acerca dos anos 20 e não posso lhe expressar o prazer que sinto ao imaginar esta época. É estranho e prazeroso pensar que um tempo do qual me lembro, os anos 1830, agora já são história. Assim, vê-se que a ondulação das figuras neste quadro chegou ao fim e tudo foi fixado numa tranquilidade solene de verdade e beleza (para A. A. Tolstáia no início de 1878).

Ao final dessa mesma carta, nota-se que Tolstói sentia algum tipo de ansiedade:

Rogo a Deus para que Ele permita completar o meu desejo, ainda que de maneira aproximada. Este trabalho é tão importante para mim que a senhora não seria capaz de compreender tudo, não seria capaz de imaginar o quão profunda é sua importância. É tão importante quanto sua fé é para a senhora. Até mais do que isso, eu diria. Mas nada poderia ser mais importante do que a fé. No entanto, isso é mais importante.

Próximo desta mesma data Tolstói escreveu para Strákhov:

Nosso vil ofício de escritor é corruptível. Cada escritor tem seu próprio séquito de admiradores que ele meticulosamente mantém ao seu redor, mas não pode ter nenhuma ideia sobre sua própria importância e o momento de sua decadência. Eu gostaria de não cometer mais erros e não ser corruptível. Por favor, ajude-me com isso. E não se acanhe, porque o senhor, com uma repreensão severa, pode mudar o comportamento de alguém que costumava ter algum talento.

Essas cartas citadas dos anos 1878-79 evidenciam uma profunda crise *anímica*. Houve uma pausa e com ela chegaram os pensamentos acerca da decadência poética. A causa real dessa condição é extremamente complicada, mas, para nós, é fundamentalmente importante apenas uma coisa: o gênero utilizado anteriormente e o tipo de criação artística que começaram a parecer sem sentido, desnecessários e artificiais a Tolstói. Já ao fim de *Anna Kariênina* se encontra o gérmen disso, de modo que a interrupção do trabalho sobre um novo romance histórico não foi gratuita, apesar da importância que o próprio Tolstói atribuía a ele. Mas Tolstói não interrompeu definitivamente sua criação artística, como muitos de seus contemporâneos consideravam, e passou apenas a escrever sermões de moral religiosa. Justamente o

---

<sup>328</sup> Vasili Alekseevitch Pieróvski (1794-1857) foi um general e estadista russo responsável por realizar as primeiras campanhas com o intento de conquistar a Ásia Central.

contrário, nesse período, Tolstói retomou as profundas reflexões sobre o problema da arte. Assim como antes, quando seu trabalho pedagógico se transformou em uma observação do processo da criação artística, agora, da mesma forma, quanto mais agudas se tornavam as questões éticas e sociais na consciência de Tolstói, tanto mais intensamente ele se voltava para a teoria da arte. O período de *Guerra e Paz* foi uma época de disputas entre as forças artísticas, que despontavam espontaneamente em meio aos obstáculos da consciência. Além disso, é importante ter em mente que até a escrita de *Anna Kariênina*, Tolstói sentia que sua arte surgia no contexto do romantismo, antigo e ultrapassado. A presença desse contexto, por si só, já determinava muito de seus procedimentos. O contraste polêmico foi grande motivador da escolha de personagens, em sua arquitetura e no método de representação. Em lugar do conceito de *beleza* da estética metafísica, tornou-se central, naturalmente, a estética psicológica, baseada nas noções de “nitidez” e “verdade”. Mas a partir de *Anna Kariênina* esse período chega ao fim e o contexto anterior afastou-se tanto para o passado que, sem ser notado, deu lugar a outro. Surge a necessidade de haver conscientização em sua obra e, junto a ela, todo o complexo problema da arte. As antigas ideias sobre o artista ser um eleito, um devoto, um gênio, estavam tão adormecidas que Tolstói sequer podia conviver com elas. “É agonizante e humilhante viver em absoluta ociosidade e é repugnante confortar-me com a ideia de que me preservo e espero por alguma inspiração. Tudo isso é vulgar e mesquinho.” Dessa maneira, era completamente normal e inevitável que, para Tolstói, o problema abstrato da arte e as tentativas de resolvê-la se fundissem às questões de ordem ética e social: de modo geral, o tema da arte em relação ao artista e, a partir disso, as questões a respeito *Do que vivem os homens?*<sup>329</sup> e como eles devem viver. Aqui não há qualquer ruptura ou ponto de virada naquele sentido que muitos imaginaram, lamentando que Tolstói “deixaria” de ser um artista. Ao colocar a questão de maneira teleológica seria possível afirmar que a história teria exigido de Tolstói as repostas para essas perguntas, assim como o faziam os demais artistas dessa época. Nenhum outro percurso lhe traria a salvação senão este; caso contrário, ele deveria abandonar o grande caminho da história, que vinha trilhando até então, dando lugar à estreita vereda do individualismo estético, que já havia perecido, e se esconder do seu destino. Seria ingenuidade convocar Tolstói à arte pura, assim como fazia Turguênev. Tolstói pode salvar sua arte apenas passando

---

<sup>329</sup> *Do que vivem os homens?*. In: Contos completos. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, vol.2, 2015, pp.403-433.

por *Uma confissão*, do contrário, ele não teria tido forças para lidar com a trágica colisão entre a vida e a arte.

As meditações profundas de Tolstói sobre a arte tiveram início nos anos 70. Já em *Anna Kariênina* aparece a característica figura do artista Mikháilov, que é, evidentemente, fruto das reflexões teóricas de Tolstói. É particularmente emblemática a cena em que Anna, Vrónski e Goleníchev examinam os quadros de Mikháilov. Goleníchev expressa sua opinião sobre a figura de Pilatos:

Mikhailov ficou maravilhado com tal comentário. Ele próprio pensava o mesmo que dissera Goleníchev, sobre a figura de Pilatos. O fato de aquela reflexão ser uma entre milhões de outras que, como Mikhailov sabia muito bem, seriam igualmente acertadas, não diminuía em nada, para ele, a importância do comentário<sup>330</sup>.

A última frase coincide completamente com algo que Tolstói escrevera para Strákhov em uma interessante carta de 1876:

O senhor escreve perguntando se compreendeu corretamente meu romance<sup>331</sup> e o que acho de seus comentários. Por certo você o compreendeu. É certo que sua maneira de o compreender me causa uma alegria indescritível, mas, nem todos são obrigados a compreendê-lo como o senhor [...]; seu juízo sobre meu romance é correto, embora não completamente, isto é, tudo que foi dito está correto, mas o que disse, não é tudo o que eu queria dizer. Por exemplo, o senhor comenta que há dois tipos de pessoas. É algo que também sinto, que sei, embora não tivesse isso em mente a princípio, mas quando o senhor o diz, sei que é uma das verdades que posso dizer. Se eu quisesse colocar em palavras tudo aquilo que tive a intenção de expressar no romance, então teria de escrever aquele mesmo romance que estava escrevendo no início. E se agora os críticos o compreendem e conseguem expressar em um único folhetim tudo aquilo que eu desejava dizer, então os parabênizo, pois posso lhe assegurar com confiança *qu'ils en savent plus long que moi*<sup>332</sup> [...] Em tudo, ou quase tudo que escrevi, a fim de me expressar, fui guiado pela necessidade de articular uma série de ideias conectadas umas às outras; entretanto, cada uma de minhas ideias, quando expressas em palavras, perdem o seu sentido e são terrivelmente arruinadas quando retiradas da engrenagem à qual pertencem. Essa mesma engrenagem não é feita de ideias (é o que penso), mas sim de outra coisa, de modo que é impossível expressar diretamente o seu princípio com palavras; mas é possível fazê-lo indiretamente, de modo satisfatório, através das descrições das personagens, das ações e das circunstâncias. [...] É por isso que alguém tão amável e inteligente como Grigóriev, interessa-me tão pouco. É verdade que se não houvesse a crítica, pessoas que entendem de arte, como o senhor e Grigóriev, se tornariam supérfluas. Neste momento [...] são necessárias pessoas que mostrem o caráter absurdo da busca por ideias autônomas na obra de arte e que guiem o leitor pelos labirintos da engrenagem – fator constituinte da essência da arte –, que os leve em direção às leis que regem a elaboração dessas engrenagens.

<sup>330</sup> *Anna Kariênina*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.466.

<sup>331</sup> Refere-se a *Anna Kariênina*.

<sup>332</sup> Tradução: *que eles sabem mais do que eu...*

Ainda mais agudo e doloroso para Tolstói foi a questão do papel do artista e o problema ético-social da arte. Sua alma, complexa e delicada, colidiu com as demandas inalcançáveis da consciência. Quanto mais ele se percebia como um artista e a arte como um “labirinto de engrenagens” e um jogo, mais abruptos se tornaram os choques contra a realidade. A metafísica da inspiração não o ajudou, já que Tolstói era uma pessoa demasiadamente sensível à sua época e dedicado demais a ela. Assim surge a metafísica do coletivo:

Acontece que, para mim, a vida em nosso meio (o de ricos e eruditos) tornou-se não apenas repugnante, mas também perdeu todo o sentido. Todas as nossas ações, discussões, estudos e artes [...] tudo recebeu um significado novo para mim. Compreendi que tudo isso não passa de bobagem, que não há nenhum objetivo em buscar sentido nisso. A vida de todo o povo trabalhador, toda a humanidade criadora de vida, revelou-se para mim em seu real significado [...]; por isso, para entender a vida, preciso compreendê-la sem restrições, não a nossa, a dos parasitas, mas a vida do povo simples e trabalhador, que a cria e lhe concede significado.

Devido a este estado de espírito, Tolstói foi atraído pela massa, pelo amplo contato com ela. A partir destes princípios, ressurgem algumas opiniões particularmente eslavófilas. Em uma carta dessa época (1879) a um amigo, Strákhov descreve Tolstói da seguinte maneira:

Ele sai pela estrada, apenas a 400 metros de casa, e já encontra peregrinas e peregrinos. Começa a conversar com eles e, caso tenha vontade e encontre bons exemplos, escuta histórias incríveis. Além da religiosidade, à qual ele é muito devoto (ele é fiel à observância dos jejuns e vai à igreja todos os domingos), Tolstói também se ocupa com os estudos de idioma. Ele começou a perceber a formidável beleza da língua do povo, descobrindo todo dia novas palavras e expressões, repreendendo cada vez mais nossa língua literária e chamando-a não de russo, mas de espanhol. O principal assunto dos pensamentos de Tolstói, se não me engano, é a oposição entre a velha Rússia e a nova, europeia. Ele repete como se fosse novidade muito daquilo que os eslavófilos já haviam dito, mas ele vive e compreende isso de um modo como mais ninguém o fez.

Essas são as fontes do trabalho artístico de Tolstói, cujos frutos começam a surgir nos anos 80 com os contos e lendas populares e com o drama *O poder das trevas*<sup>333</sup>. Ao mesmo tempo, escreve o longo artigo *O que então devemos fazer?*<sup>334</sup>, ligado ao trabalho que escrevera sobre o censo em Moscou. Aqui fica claro a essência da “crise” de Tolstói e seus hiatos, ele mesmo formula:

Somente aqueles para quem as verdades morais são sérias e preciosas, sabem quão importantes e valiosas elas são e quão duros são os esforços para alcançar

<sup>333</sup> No original: *Власть тьмы*. Disponível em: <http://tolstoy.ru/creativity/90-volume-collection-of-the-works/702/>.

<sup>334</sup> No original: *Так что же нам делать*. Disponível em: <http://tolstoy.ru/creativity/90-volume-collection-of-the-works/701/>.

a simplificação e a elucidação de uma verdade moral – sua passagem de um emaranhado, de desejos incertos criados a partir de indefinições, de incertezas, de expressões incoerentes, para algo firme e definido, que exige, inevitavelmente, uma conduta apropriada [...]; toda a vida humana, com todas as complexas e diversas atividades – política, científica, comercial e artística – , que parecem ser livres da moralidade, não possuem nenhum outro propósito, senão uma elucidação cada vez maior, a confirmação, a simplificação e difusão da verdade moral. Esse esclarecimento é tão imperceptível quanto a diferença entre uma faca cega e uma faca afiada é imperceptível. [...] Mas para aquele que percebeu que toda a sua vida depende de sua faca estar cega ou afiada, que toda a sua exaltação está em jogo, esse sabe que não há fim para esse atilamento e que a faca só é uma faca quando afiada e capaz de cortar aquilo que é preciso.

Com pesar e prazer Tolstói corta, com essa faca pontiaguda, tudo aquilo que até então parecia indivisível. O mesmo ocorre em relação ao artista:

Se as pessoas têm, de fato, como vocação servir os outros por meio do trabalho espiritual, então elas sempre sofrerão ao fazer esse trabalho, já que só através de sofrimento e tormento nasce o fruto espiritual [...]. O pensador e o artista jamais ascenderão ao Monte Olimpo, como estávamos acostumados a imaginar; ele sempre estará em eterno estado de ansiedade e agitação, ele poderia escolher e contar aquilo que beneficiaria as pessoas, que as salvaria do sofrimento, mas ele não escolheu e não contou e o amanhã pode já ser tarde; ele morrerá. Não seria um pensador ou um artista aquele que fosse educado em uma instituição na qual poder-se-ia produzir um cientista ou um artista – quando fazem, na verdade, aniquilar a ciência e a arte – ao receber um diploma e garantias, mas aquele que se alegraria em não refletir ou expressar o que está em sua alma e que, no entanto, não poderia privar-se de fazer aquilo que duas forças irresistíveis (as necessidades internas e as demandas das pessoas) o impelem a fazer.

A partir daqui, é natural que passemos às reflexões tardias de Tolstói sobre a arte e para o seu tratado *O que é arte?* (1897). Por isso, a fim de não interromper a linha delineada para este capítulo, deixaremos de lado, por ora, os trabalhos artísticos dos anos 80, mas falaremos deles adiante no último capítulo, cujo tópico será uma revisão da arte criativa de Tolstói nos anos 1870-90.

No começo dos anos 1880, Tolstói aprofundava-se nas questões de estética e lia intensamente, refletindo sobre seu próprio trabalho. A leitura vinha acompanhada das anotações nos diários, a partir das quais, posteriormente, seria criado o tratado. Mas essas anotações têm valor especial: aquilo que no livro sobre a arte parece estar concluído, definido e claro, nos diários aparece em forma de buscas, hesitações, franca perplexidade e dúvidas. A cada passo é possível ver o choque entre as duas “forças irresistíveis”: a necessidade interna do artista e as demandas da vida, das pessoas. Quanto mais a arte é acusada de uma atividade “sem utilidade”, mais angustiante é o choque:

[...] há dois tipos de arte [...] há uma arte, como bem apontado, que procede da brincadeira, da necessidade que todo indivíduo tem de brincar. A brincadeira do bezerro é pular, a do homem é uma sinfonia, um quadro, um poema, um romance. Este é um tipo de arte. A arte de brincar e inventar novas

brincadeiras, de apresentar o velho e do criar. Essa é uma boa, útil e importante ocupação, já que intensifica a felicidade do homem. Mas é claro que só é possível desfrutar da brincadeira quando se está saciado. Da mesma forma, a sociedade só pode desfrutar da arte quando todos os seus membros não estiverem em dívida com as suas necessidades físicas [...]; mas há ainda um outro tipo de arte, que desperta nas pessoas os melhores e mais elevados sentimentos. Escrevi agora aquilo — que disse mais de uma vez — e penso ser uma mentira. A arte é uma só, sem pecados, comum a todos os públicos, inocentes e simples, e ela consiste em ampliar a felicidade do homem.

A colisão leva a constantes contradições. Comparemos duas anotações:

Ontem examinei os romances, contos e poemas de Fet. Lembrei-me de nossa música interminável ao som de quatro pianos em Iásnaia Poliana e tudo se tornou claro: romances, poemas e músicas não são arte; não são algo importante e necessário para as pessoas, de modo geral, mas, sim, uma indulgência para ladrões, parasitas que não possuem nada em comum com a vida. Romances e contos sobre quão vil é apaixonar-se e poemas a este respeito ou sobre padecer pelo tédio. Sobre os mesmos motivos, a música. Mas a vida ferve toda com suas questões sobre a fome, acomodações, o trabalho, a fé e sobre a relação entre as pessoas [...] Uma vergonha, uma obscenidade. Ajude-me, Pai, a servir-lhe ao desmascarar essa falsidade.

Após alguns meses:

A coisa mais importante que gostaria de falar sobre a arte é que não existe nela qualquer manifestação grandiosa do espírito humano, no sentido que é compreendido atualmente. Há o entretenimento que consiste na beleza das construções, na elaboração das personagens, na representação dos objetos, na dança, na música, na articulação entre os instrumentos, nos versos, nas fábulas, nos contos etc.; mas tudo isso é apenas entretenimento e não uma atividade significativa à qual seria possível dedicar suas forças deliberadamente. Assim, é dessa maneira que o povo trabalhador e incorruptível sempre compreendeu e continua a compreender. E qualquer pessoa que não se afasta do trabalho da vida, não pode enxergar isso de outro modo.

Ainda mais tarde:

Hoje pensei sobre a arte. É uma brincadeira. E, quando a brincadeira é feita por trabalhadores e pessoas comuns, ela é boa, mas quando é feita por parasitas degenerados, então ela é ruim.

Por fim, após alguns dias:

Nos jornais há discussões acerca da definição da arte de Répin como um entretenimento. Como é apropriado ao meu trabalho. Nem tudo ficou claro sobre o significado da arte. Evidentemente, posso escrever e demonstrar, mas não de maneira simples e breve. Não consigo sintetizar [...] O bom entretenimento é aquele que não é depravado, mas honesto, aquele pelo qual as pessoas não sofrem. Agora penso: a estética é uma expressão da ética, isto é, em russo, a arte expressa o sentimento que o próprio artista experimenta. Se o sentimento é bom, então a arte é boa e elevada, e vice-versa. Se o artista é um homem moral, então sua arte será decente, e vice-versa. (Em nada resultou).



O livro criado como resultado deste trabalho — *O que é arte?* — surge, em grande parte, como um panfleto recriminatório à arte moderna. É interessante que, neste momento, o principal procedimento que Tolstói se utiliza é a *simplificação* dos fenômenos e o seu *estranhamento*. Ele pega impressões habituais para as pessoas e as decompõem, a fim de que pareçam estranhas e absurdas. Assim é representada a apresentação de ópera, isto é, do ponto de vista de uma pessoa que assiste pela primeira vez tal espetáculo, percebendo todo o tipo de detalhes de forma muito aguda, mas também desordenada. Não por acaso as observações acabam com as seguintes palavras: “A ópera que estavam encenando era uma das mais comuns para aqueles que estavam acostumados, mas uma das maiores absurdidades que se pode imaginar”<sup>335</sup>. Dessa maneira é estabelecida a negação de toda cultura artística, isto é, tudo aquilo que tem por objetivo transmitir uma habilidade artística: escolas, academias etc. Para Tolstói, a ideia de tradição artística não existia. O artista deve “contaminar” o espectador com seus próprios sentimentos; por isso, entre ele e o espectador ou ouvinte, não deve haver nenhum terceiro sequer. Essas contradições, que antes estavam nos diários, estão ocultas aqui: o fundamento é estabelecido em princípios éticos, a beleza foi substituída pela bondade, a arte é explicada como um meio de contato moral entre as pessoas. Mas foram mantidos os vestígios que, a partir da destruição da metafísica estética, a arte perdeu sua importância sagrada aos olhos de Tolstói e, se manteve como um jogo, se aproximando da banalidade e do entretenimento. A principal crítica de Tolstói, é voltada para os altos custos, monetários e humanos, que a sociedade despense para a arte. E quanto mais ele condena esse lado material da cultura artística, quanto mais ele tenta usar a arte como um meio de unir as pessoas, sem a necessidade de escolas ou qualquer cultura complexa, tanto mais forte é sua agonia frente à colisão do elemento real da arte e as exigências inalcançáveis da vida. Quanto mais irritado ao se expressar sobre os absurdos e despautérios, tanto mais claro se torna que é, justamente, neles que estão os segredos da real e “inútil” natureza da arte que ele condena com tanto empenho e com tanta ira apenas por que a sente profundamente, e por não poder reconciliar Beethoven ou Wagner com o mujique faminto.

Não podemos falar aqui sobre o livro de Tolstói em sua completude e abstratamente como se falássemos de um tratado teórico. Nós o abordamos apenas na medida que é preciso um tema comum a fim de passarmos para a arte tardia de Tolstói.

---

<sup>335</sup> Trecho de *O que é arte?*. No original: Опера, которую они репетировали, была одна из самых обыкновенных опер для тех, кто к ним привык, но одна из величайших нелепостей, которые только можно себе представить.

Por isso, observando a metodologia e a natureza da crítica da arte, nos atentaremos apenas em algumas opiniões de Tolstói sobre a arte em geral, que poderão se provar úteis adiante. A metafísica do coletivo, das massas, sobre a qual falamos anteriormente, o levou à afirmação de extrema importância para sua obra: a arte deve ser popular, acessível para todos e, por isso, os sentimentos retratados não devem ser restritos aos limites dos sentimentos de um grupo exclusivo ou de uma classe.

Aquilo que proporciona divertimento ao homem de classe alta, não é compreendido como diversão pelo homem trabalhador e não desperta nele qualquer sentimento ou provoca emoções contrárias àquelas que surgem no homem supérfluo e saciado. Assim, por exemplo, sentimentos de honra, patriotismo, paixão — que são os principais conteúdos da arte atual —, provocam, no homem trabalhador, apenas perplexidade e desprezo ou indignação.

Na maioria dos escritores, encontra-se sentimentos muito restritos, não universais,

[...] por isso, para fazê-los contagiantes os autores fornecem detalhes abundantes de tempo e lugar. Justamente essa quantidade excessiva de detalhes é que torna os contos incompreensíveis para todas as pessoas que vivem fora do ambiente descrito pelo autor [...] retire os detalhes dos melhores romances de nossa época, e o que sobra? Desta forma, na nova arte verbal é impossível apontar para obras que satisfaçam completamente as exigências de pertencer a todo o povo. E mesmo aquelas que existem, são estragadas em grande parte por aquilo que se chama realismo e que, na verdade, chama-se provincianismo.

Ele é atraído pela esfera da “arte popular infantil”, que não recebeu o devido reconhecimento como um segmento da arte: os chistes, os ditados, as charadas, as canções, as danças, os jogos infantis e imitações. É natural que tais manifestações primitivas lhe parecessem uma tarefa muito mais árdua para a arte do que um poema em versos da época de Cleópatra ou um quadro de Nero, o incendiário de Roma, ou uma sinfonia ao estilo de Brahms ou Richard Strauss, ou uma ópera à maneira de Wagner. Tolstói sente profundamente a impossibilidade de utilizar o material “poético tradicional”: donzelas, guerras, pastores, eremitas, anjos, demônios de todos os tipos, a luz lunar, a tempestade, as montanhas, o mar, os abismos, flores, cabelos longos, leões, cordeiros, pombas, rouxinóis etc.; estes são os lugares-comuns que ele enumera e são considerados poéticos, porque “são usados com frequência por artistas da antiguidade em suas obras”. Não é surpreendente que ele contraste os romances de Zola, Bourget e Huysmans, “com suas *tramas* mais provocativas”, com um conto de uma revista infantil sobre como uma galinha espalhou a farinha reservada por uma pobre viúva para os bolos de Páscoa e como ela consolou as crianças com um ditado: “quem não tem cão, caça como

gato”. Além disso, ele contrasta o Hamlet, conforme a interpretação de Rossi, com o do teatro dos voguls<sup>336</sup>, em que toda a peça consiste na perseguição de um caçador de cervos.

Assim, Tolstói chega à mesmíssima questão que já o atormentava na juventude, a questão dos pormenores na narrativa, do *detalhamento*. Ao levar essa questão ao limite, se decepcionou com o procedimento e exigiu uma arte diferente, que pertencesse a todo o povo. Por isso condenou sua própria obra:

Atribuo minha obra artística a um tipo de arte ruim, exceto o conto *Deus vê a verdade, mas custa revelar*<sup>337</sup>, que desejava pertencer ao primeiro tipo [a arte religiosa] e *O prisioneiro do Cáucaso*<sup>338</sup>, que pertence ao segundo tipo [a arte do cotidiano e universal].

Dessa forma, por um lado, voltamos ao problema fundamental da produção criativa de Tolstói e, por outro, vemos as fontes que nutriram a sua arte do último período artístico.

## VII

A criação artística de Tolstói nos textos dos últimos vinte anos foi um fenômeno muito complexo. Ela foi desenvolvida num contexto de confronto com a arte e consigo mesmo. Tolstói buscava novas formas, tentava produzir uma arte religiosa que pertencesse a todo o povo. Assim acontece a transição bruta de *Anna Kariênina*, passando por *Uma confissão*, em direção aos contos populares.

A transição não aconteceu de repente, ela já estava preparada quando *Quem deve aprender a escrever com quem?* foi escrito por Tolstói. Ao terminar, com dificuldade, *Anna Kariênina*, esgotou todos seus antigos procedimentos, mudando, a partir desse ponto, a língua e o método. Em lugar do detalhamento descritivo e naturalista na elaboração dos detalhes, aparecem o *skaz*<sup>339</sup> e o estilo parabólico: *Do que vivem os homens?*, *Fogo aceso não se apaga*, *Onde está o amor, está Deus*<sup>340</sup> etc. A decepção com a forma anterior do romance psicológico-familiar, levou Tolstói ao primitivismo, no qual

---

<sup>336</sup> Os *voguls* ou *mansi* são uma etnia minoritária e indígena que habitam na área de Khântia-Mânsia, um território autônomo localizado na região de Tiúmen, na Rússia.

<sup>337</sup> *Deus vê a verdade, mas custa a revelar*. In: Contos completos. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, vol.2, 2015, pp.275-286.

<sup>338</sup> *O prisioneiro do Cáucaso*. In: Contos completos. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, vol.2, 2015, pp.360-397.

<sup>339</sup> Um gênero da contística russa. Os formalistas os analisaram com particular entusiasmo dado seu traço popular que buscava recriar as falas conforme a dos mujiques e camponeses. Os teóricos que foram os responsáveis por encabeçar e desenvolver o pensamento formalista, escolheram trabalhar principalmente com os *skaz* de Leskóv, já que, para eles, o autor fora o maior mestre nessa arte.

<sup>340</sup> Os textos citados estão disponíveis na edição *Contos completos*, reunidos e traduzidos por Rubens Figueiredo no segundo volume.

o próprio fundo moral e a generalização não possuem nenhum sinal sequer de tendência. Em lugar do estilo “literário” escrito, a ilusão de um *skaz* imediato e vivo com inclinação à *simplicidade* ornamental do Evangelho. Os contos e lendas antigas serviram-lhe de material. No sentido histórico e literário, este é um renascimento de uma arte “primaveril” a fim de substituir o romance canonizado e morto. Nesse sentido Tolstói não estava só. Em paralelo aos seus contos dos anos 80, devem ser colocados, por exemplo, as lendas de Leskóv. Ao se voltar para o romance inglês antigo, Tolstói completaria seu ciclo de desenvolvimento. Como uma autodecomposição da forma tradicional ocorrida, pelo menos, em solo russo. O retorno às origens do romance psicológico foi causado (ainda que “inconscientemente”, o que torna o fato ainda mais importante) pelo desejo de decompor o romance em “detalhes”, transformando-o em um “labirinto de engrenagens”. Isso já havia sido feito em *Guerra e Paz* (vide os comentários de Turguênev e Bótkin) e em *Anna Kariênina*. A transição para os contos populares foi preparada por esses mesmos romances para além dos limites das teorias religiosas e sociais. A grande consciência artística de Tolstói fica evidente, por exemplo, em uma interessante anotação, de 1895, feita por L. Ia. Gurévitch<sup>341</sup> após uma conversa com Tolstói. Eis suas palavras notáveis:

Antes, todas as descrições davam trabalho até aos mais talentosos, agora, tornou-se acessível a qualquer um. E os escritores, quando escrevem, além de não se irritarem, não se inflamam no decorrer do seu trabalho e criam efeitos que capturam a imaginação do leitor, sem possuírem nada na alma que valha a pena ser dito [...]. Você me pergunta por que então, ainda há pouco, na época de Púchkin e Gógol, a arte estava em tão alta conta? Creio que à época a arte ainda estava em desenvolvimento, era preciso produzir uma forma (a forma não era dada como um modelo pronto que podia facilmente ser feita a partir de meios externos) de procedimentos técnicos sólidos e acessíveis a todos [...]. Por isso na arte daquele tempo tudo possuía tanto frescor [...] até mesmo o Nozdrióv de Gógol, que se sentava no chão e pegava nos vestidos das damas que estavam dançando. Mas a arte que teve início entre nós naquela época produziu uma forma, fêz-se acessível a todos e agora está em decomposição.

Ali, naquela conversa privada, Tolstói não simplificou a si mesmo e mostrou todo o rigor e a força de sua criação artística. Para Tolstói, a forma não é algo que apenas existe, “pronta”, e essa compreensão não é igual ao conceito de técnica. A forma é elaborada, é criada através do esforço de uma geração inteira; a técnica é obtida com base em uma forma já elaborada e “acessível”. Quando a forma se torna técnica, a arte começa a se decompor. Agora está totalmente claro que depois de *Anna Kariênina*, Tolstói buscava justamente uma nova forma. Paralelamente aos contos populares, Tolstói trabalha com a forma dramática, interessando-se por ela justamente como uma forma

---

<sup>341</sup> Liubóv Iakovlevna Gurevitch (1866-1940) foi uma escritora russa, crítica literária e teatral.

diferente, num campo em que poderiam existir novas possibilidades. Ainda em 1870, escreveu para Fet:

Tenho muita vontade de falar sobre Shakespeare, Goethe e o drama em geral. Esse inverno todo, ocupei-me com o drama. E como sempre acontece com as pessoas que durante 40 anos nunca pensaram em um determinado assunto, elas não têm nenhuma ideia sequer a respeito e, de repente, com a clareza dos 40 anos, chama-lhes a atenção um assunto novo e inexplorado, que não haviam percebido antes, de modo que sempre lhes parece haver nisso muita novidade.

Shakespeare foi o inimigo de longa data de Tolstói. Já em carta, de Bótkin a Drujínin, de 1856, é mencionada a “famosa antipatia” de Tolstói por Shakespeare, que permanece até o final e que toma forma em um artigo de 1900: *Shakespeare e o Drama*<sup>342</sup>. Nesse artigo, Tolstói apresenta, sobretudo, uma excelente análise de *O Rei Lear*, evidenciando todos os procedimentos teatrais de Shakespeare, principalmente a técnica sistemática da retenção (Lear não reconhece Kent). Mas a forma dramática surge para Tolstói no contexto de um romance morto, como uma forma literária sem conexões diretas com o teatro. Por isso, o preceito puramente dramático de Shakespeare deveria tê-lo repellido. A arte cênica em si, pouco interessava a Tolstói. O drama de Shakespeare, que surgiu nos palcos como uma determinada forma das artes cênicas, contradiz seus princípios. Na forma dramática ele apreciava, acima de tudo, a possibilidade de desenvolver um diálogo vivo, a fim de revelar, em todo seu esplendor, o estilo de fala de cada personagem. Naturalmente, o estilo convencional e original de Shakespeare incomodava-o:

Desde o começo, ao ler qualquer drama de Shakespeare, eu, imediatamente, me convenci por completo de que em Shakespeare falta o mais importante – se não o único meio de retratar as personagens –, a linguagem; isso é, a linguagem de cada uma das personagens, própria de seu caráter. Em Shakespeare isso não existe. Todas suas personagens falam não à sua própria maneira, mas em unísono com a própria linguagem shakespeariana, falsa e afetada, que não poderia ser falada não só pelas personagens retratadas, mas por nenhum ser humano vivo, em nenhuma época ou lugar.

Uma observação completamente correta por si só parecia um defeito para Tolstói, uma falta de medida:

Os discursos, por mais eloquentes e atenciosos que sejam, quando postos na boca das personagens, a menos que sejam supérfluos e estranhos à postura e o temperamento, destroem a principal premissa da obra dramática: a ilusão como resultado de que o leitor ou o espectador vive os sentimentos das personagens.

---

<sup>342</sup> TOLSTÓI, LEV. *Shakespeare e o drama*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

Do mesmo modo era estranho para Tolstói uma outra propriedade das peças de Shakespeare: a atenção de cada personagem sobre alguma paixão e a relação desta motivação com o desfecho trágico. Tolstói, de modo geral, não retratava temperamentos, como já apontamos mais de uma vez. Nesse sentido, não é a própria paixão por si só que serve de base para sua composição dramática. Em vez disso, surge o motivo da crise moral, da epifania *anímica*, utilizado por ele mais de uma vez. Os limites da individualidade de Tolstói são sempre incertos e instáveis, porque a não construção da personalidade por si só era a sua tarefa artística. Com base nessa poética, surge *O poder das trevas* (1886), indiscutivelmente ligado aos contos populares: do *skaz* para a “contaminação” imediata, do estilo parabólico para o discurso vivo “autêntico”. Cada personagem é dotada de uma característica especial de fala. Com base no cotidiano modesto e nos sentimentos primitivos, foi desenvolvido o motivo da crise moral que transforma o drama cotidiano em mistério. Nestes mesmos princípios foi elaborada *A morte de Ivan Ilítch*<sup>343</sup>, novela escrita no mesmo período dos contos populares (1885-86). Ivan Ilítch não é um “caráter”, não faz parte de uma “tipologia”, não possui, inclusive, individualidade alguma. Para Tolstói, era preciso introduzir na vida “mais simples, comum e horrível” aquela força que interromperia seu curso tranquilo e produziria um conflito moral. A morte tem essa capacidade:

Não podia mentir a si mesmo: acontecia nele algo terrível, novo e muito significativo, o mais significativo que lhe acontecera na vida. E era o único a sabê-lo, todos os que o cercavam não compreendiam ou não queriam compreender isto, e pensavam que tudo no mundo estava como de costume<sup>344</sup>.

Aquilo que antes aparecia nesta forma, assume agora aquilo que estava em forma de sonhos, delírios, “estagnações” etc. Outro motivo que Tolstói utilizava para tirar suas personagens de um estado *anímico* equilibrado, era o motivo do encanto, o motivo da eroticidade. Sobre ele foi construída a narrativa *O diabo*<sup>345</sup> (1889). Aqui também a individualidade por si só não desempenha uma função, não é de se admirar que haja dois finais possíveis para esse conto, ambos plenos de legitimidade e não se contradizem: a personalidade de Irtiênev admite qualquer um deles porque a individualidade em si não existe. A atenção artística de Tolstói é intensificada no momento da crise, em exploração à catástrofe da alma, que ora é elevada, ora destruidora. Nesse sentido, *Sonata a Kreutzer*

---

<sup>343</sup> *A morte de Ivan Ilítch*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.

<sup>344</sup> *Ibid.* p.41.

<sup>345</sup> *O diabo*. In: Contos completos. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, vol.3, 2015, pp.88-153.

está associada a *Diabo*, e nos textos posteriores, esse tema surge mais uma vez, em um trabalho posterior: *Padre Sérgio*<sup>346</sup> (1898).

Todas essas obras representam uma nova forma na medida que a personalidade em si, que a individualidade delineada em sua totalidade desaparece por completa. A este respeito há uma entrada típica de Tolstói no diário de 1898: “Quão bom seria escrever uma obra na qual fosse possível expressar claramente a fluidez de uma pessoa: em que ora ela é o vilão, ora um anjo, ora um sábio, ora um idiota, ora forte, ora uma criatura impotente”. Até certo ponto, este programa é posto em prática em *Padre Sérgio*; e ele mesmo está na base de *Ressurreição* (1899) e *O cadáver vivo*<sup>347</sup> (1900). Retornando após um período de intensas reflexões e trabalhos filosóficos relacionados à arte criativa, Tolstói escreve um romance (*Ressurreição*) que, por si só, deveria corrigir aqueles falsos procedimentos, pela sua atual perspectiva, que lhe foram úteis nos primeiros romances. Em lugar do romance familiar, surge o romance social. Em uma curta entrada do diário se desenvolve uma afirmação específica:

Uma das superstições mais comuns e frequentes é que cada homem possui determinadas características individuais e únicas que fazem dele bom, mau, sábio, tolo, enérgico, apático etc. As pessoas não são assim [...], elas são como os rios em que a água, embora seja a mesma, corre conforme o curso do rio que é ora estreito, ora rápido, ora largo, ora calmo, ora limpo, ora gelado, ora turvo, ora cálido etc. Assim também são as pessoas. Cada um carrega em si o princípio de todos os traços humanos manifestando ora um ora outro; às vezes, costumam ser bem diferentes de si mesmos, contudo permanecendo, simultaneamente, a mesma pessoa. Em algumas delas, essas mudanças acontecem de maneira mais intensa. E é a esse grupo de pessoas a qual faz parte Nekhliúdob.

Desse modo, a partir de Pierre e Lévin, Tolstói chega a Nekhliúdob e a partir de Natacha e Anna, à Katiúcha Máslova.

Nos últimos anos de vida, algo reluziu em seu trabalho artístico que relembra os primeiros textos de Tolstói. Em meio às reflexões morais e religiosas, surge, no diário de 1897, um registro lírico:

Ainda hoje em dia penso, inesperadamente, nos encantos – precisamente nos encantos – de um amor que começa em circunstâncias felizes, agradáveis, nas doces relações e, de súbito, nasce essa estrelinha que começa a brilhar. É como o inesperado perfume aromático das tílias ou o lusco-fusco, quando surge a sombra da meia-lua. Quando ainda não há luz em seu esplendor, nem se distingue claramente sombras de luzes, mas há alegria e o medo do novo, do encantador. Isso é agradável, mas apenas quando é a primeira ou a última vez.

<sup>346</sup> *Padre Sérgio*. Trad. Beatriz Morabito. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

<sup>347</sup> *O cadáver vivo*. Trad. Elena Vassina e Graziela Schneider. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

Nesse sentido, sua novela tardia, *Khadji-Murát*<sup>348</sup>, concluída em 1904, parece inesperada. No diário de 1896 há uma entrada que, mais tarde, serviu de introdução para a novela:

Ontem eu caminhava pela névoa do chernossolo pré-guerra. Até onde a vista alcança, nada além da terra negra, nem uma grama verde sequer; e à beira de uma estrada cinzenta e empoeirada um arbusto de bardanas. Três brotos: um quebrado, branco, com uma florzinha empoeirada pendente; outro quebrado e sujo de lama negra, o caule partido e imundo; o terceiro broto pendurado ao lado, também preto pela poeira, no entanto vivo, com o meio avermelhado. Lembrei de Khadji-Murát. Senti vontade de escrever.

Tolstói trabalhou longa e persistentemente na forma desta novela: “Estou tentando de tudo para encontrar uma forma apropriada para *Khadji-Murát*, mas nada foi suficiente. Embora pareça que estou chegando lá”. Surgem detalhes independentes:

1) a sombra de uma águia corre pela encosta da montanha; 2) perto do rio, há pegadas de animais selvagens, cavalos e seres humanos na areia; 3) ao entrar na floresta, os cavalos resfolegam alegremente; 4) por detrás de um arbusto de coroa-de-cristo surge um cabra.

A estrutura geral é planejada tendo por modelo a “fluidez” humana:

Há um brinquedo inglês chamado *peepshow*: embaixo de um objeto de vidro surge ora uma imagem, ora outra. Assim deve ser retratado Khadji-Murát: como um homem, como um fanático etc.

Surgindo de memórias distantes, essa novela, em seu estilo, nos leva de volta à época dos *Contos de Sebastopol* e *Guerra e Paz*. Aqui Tolstói certamente dá trégua à sua batalha contra a arte e se rende livremente à sua inspiração.

A criatividade, por assim dizer, terminou de maneira natural. Faltava resolver o problema da vida. Ele foi resolvido com a fuga de casa e a morte na estação de Astápoovo em 7 de novembro de 1910.

---

<sup>348</sup> *Khadji-Murát*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2017.



**“5 = 100”, de Boris Eikhendaum<sup>349</sup>**

Temos uma nova preocupação. As comemorações centenárias. A cada mês, um centenário. Se não um centenário, a celebração de um quadragésimo aniversário. Ou ainda, um tricentésimo. Para irritação dos futuristas, o passado não tem salvação. A Associação Filosófica Livre (*Volfila*) falou sobre Dostoiévski um mês inteiro. Agora, é a vez de celebrar o “Seminário sobre Nekrássov”. Por isso, haverá novas reflexões! A eloquência russa será então revelada! Afinal, Nekrássov “amava o povo russo” e “retratou a mulher russa”.

Mas nem só de celebrações se vive. Decidi escrever não em tom memorialístico, mas comemorativo. Quem é o aniversariante do dia? De renome, ninguém. Talvez um mero desconhecido. Tanto melhor. As celebrações de 50 anos são anacronismos. Afinal, quem de nossa geração, viverá para celebrar o quinquagésimo aniversário? O estado não terá dinheiro ou botas suficientes. Agora é necessário que se faça de outra maneira: a cada ano, uma comemoração. E cada ano deve ser contado como 25. Afinal, já acreditamos que 1 rublo vale 10.000.

Neste caso, então temos um aniversariante. Um muito respeitável, devo dizer. Já com seus 125 anos. 100, para arredondarmos a conta – se trata de uma simples convenção.

Ele nasceu no ano de 1916. Nasceu animado, ruidoso e alegre. Um filólogo. Herdeiro dos futuristas. Seu nome, OPOIAZ.

Seu significado: “Sociedade de Estudos da Linguagem Poética”. Ainda em 1915, começou a se formar o círculo. Em 1916, saiu sua primeira coleção com artigos sobre a linguagem transmental e os sons na poesia.

Em 1917, o segundo volume. E, em 1919, o terceiro. Atualmente, publicam-se diversos volumes. Enquanto as demais associações começavam a esmorecer, ela estava em franco trabalho. Elaborando uma nova teoria da literatura. A Revolução não impediu o seu trabalho, pelo contrário, o impulsionou.

Revolução e filologia. Uma das contradições mais estranhas, porém, orgânicas, entre a vida e a cultura. A Rússia sairá da Revolução, não há dúvidas, com uma nova ciência literária. Não é necessário dar nomes. O fato é que esse fenômeno silencioso não é acidental nem um faz-de-conta. Mas sim, benéfico.

A OPOIAZ é popularmente conhecida pelo “método formal”. Mas isso é incorreto. A questão não está no método, mas no princípio. A intelectualidade russa e, conseqüentemente, a

---

<sup>349</sup> Tradução feita a partir do original publicado na revista Canto literário (*Knijnyi ugol*), n.8, 1922, pp. 38–41. Disponível em: <http://ruslitrev1917.ru/source/periodicals/Knig-ugol/534/>.

ciência foram contaminadas pelo pensamento monista. Marx, como um alemão genuíno, dedicou toda a sua vida à “economia”. E o povo russo, que à época ainda não possuía seu próprio ponto de vista (apenas tinha vontade de obtê-lo), adorava educar-se por meio da ciência germânica. Dessa maneira, o “pensamento monista” se introduziu entre nós e muitas outras áreas foram influenciadas por esse mesmo ponto de vista. Encontramos um fator fundamental e passamos a elaborar um esquema. A arte não se encaixava nesse esquema e, por isso, eles a descartaram. Deixando que ela existisse como um mero “reflexo”. Por vezes, útil à educação.

Não, o monismo não é suficiente para nós! Somos pluralistas.

A vida é multifacetada; não pode ser reduzida a um único fator. Deixe que os cegos se ocupem disso e então eles recuperarão sua visão. A vida se move em um fluxo contínuo como o de um rio, com um número infinito de afluentes que a compõem. Mas a arte não é um desses afluentes, mas sim, uma ponte que cruza o leito do rio.

Somos ironicamente chamados de “os alegres historiadores da arte”. E o que isso indica, afinal? Não é algo tão ruim. Neste momento, ser alegre é uma grande virtude. E trabalhar com alegria é apenas resultado do mérito. Entre nós houve um grande número de trabalhadores insatisfeitos; já não era hora de tentarmos algo diferente? Sim. O ofício está no princípio, no ponto de vista. O método não é um fenômeno em si. Por isso, é tão impossível “aprendê-lo” como “aprender” esta ou aquela ciência. A ciência é um trabalho criativo e o trabalho criativo é um processo orgânico. Os monistas também podem utilizar o “método formal”, mas haverá uma diferença fundamental. Por trás da “forma”, ele sempre verá algo de “significativo”, algo “interno”, isto é, algo mais importante. E por isso, quanto mais próximo ele estiver da questão da forma artística, mais distante estará de nós. O conflito aqui se encontra não no método, mas nas tradições, nos princípios. Assim, a disputa não é acadêmica, não é “de gabinete”, mas temática e tão vital quanto o conflito entre marxistas e anarquistas. Essa é uma luta de diversos passados em favor do futuro.

Provavelmente nisto consista o significado da estranha contradição: revolução e filologia. Felizmente, a vida não é construída segundo as ideias de Marx.

Meu objetivo era fazer do aniversariante tão ilustre quanto a respeitabilidade de sua idade. Porque os seus 5 anos são como se fossem outros 100.

### “O método formal”, de Óssip Brik<sup>350</sup>

A OPOIAZ e sua terminologia chamada o “método formal” tornou-se um espantinho para os padres e sacerdotes literários. A tentativa audaciosa de aproximar os ícones poéticos do ponto de vista científico provocou uma acalorada indignação. Dando origem a uma “liga de luta contra o método formal”, ou melhor, uma “luta contra a detenção dos valores poéticos”.

Não valeria a pena falar sobre isso caso, entre os “lutadores”, não houvesse alguns críticos maculados, mas, ainda assim, marxistas. Isso me força a explicar melhor as coisas.

A OPOIAZ acredita não em poetas e literatos, mas na poesia e na literatura. Tudo que é escrito pelo poeta é significativo como parte de seu trabalho em busca de uma causa comum, e é absolutamente inestimável como uma fonte de exposição do “eu”. Se a obra poética for compreendida como um “documento humano”, como uma anotação em um diário, então ela será interessante apenas para o autor, sua esposa, parentes, conhecidos e maníacos como aqueles que buscam apaixonadamente por uma resposta para “Será que Púchkin era fumante?”; e não será interessante para ninguém mais.

O poeta é o especialista de sua função. E apenas ele. Mas para que possa haver um bom especialista, é necessário conhecer as demandas daquilo sobre o que se está trabalhando, é preciso viver uma vida em conformidade com essas exigências. Do contrário, o trabalho não irá adiante, não se provará útil.

O papel social do poeta não pode ser compreendido a partir da análise de suas qualidades e habilidades pessoais. É necessário um grande estudo dos procedimentos poéticos de sua função, as suas diferenças com as áreas relacionadas à atividade humana e as leis que regem seu desenvolvimento histórico. Púchkin não foi o criador de uma escola literária, mas a figura principal de uma. Independentemente de Púchkin, *Evguêni Onéguin* teria sido escrito de qualquer maneira. A América teria sido descoberta mesmo sem Colombo.

Nós não possuímos uma história da literatura. O que existe é uma história dos “gerais” da literatura. A OPOIAZ dará a oportunidade de que essa história seja escrita.

---

<sup>350</sup> Tradução feita a partir do original publicado na revista Frente de Esquerda de Arte (LEF), n.1, 1923, pp. 213-215. Disponível em: <https://traumlibrary.ru/book/lef-1923-1/lef-1923-1.html>.

O poeta é um especialista da palavra, um criador de discursos, que serve à sua classe, ao seu grupo social. Ele escreverá sobre aquilo que o consumidor o incitar a fazê-lo. Os poetas não inventam temas, eles os retiram do ambiente que os circunda.

O trabalho do poeta começa com a manipulação do tema, encontrando a forma verbal adequada para isso.

Estudar poesia significa estudar as leis dessa manipulação verbal. A história da poesia é a história do desenvolvimento dos procedimentos da forma verbal.

A escolha dos poetas por um certo tema e não por outro qualquer é elucidada pelo seu pertencimento a um determinado grupo social, e não possui nenhuma ligação com a sua obra poética. Isso é importante para a biografia do poeta, mas a história da poesia não é um livro de “vidas” ou, pelo menos, não deveria ser.

O porquê de os poetas fazerem uso justamente de um procedimento e não de outro ao manipular um determinado tema – o que dá origem a um novo procedimento e como o antigo caiu em desuso – isso sim é um assunto para uma investigação mais aprofundada da ciência poética.

A OPOIAZ afasta o seu trabalho daqueles desenvolvidos por disciplinas científicas afiliadas não a fim de fugir “desse universo”, mas para colocar e expandir uma série de problemas mais vitais da atividade literária humana em toda a sua pureza.

A OPOIAZ estuda as leis que regem a produção poética. Quem se atreveria a perturbá-la?

O que a OPOIAZ dá para a construção de uma cultura proletária?

1. Um sistema científico, em lugar do acúmulo caótico de fatos e opiniões pessoais.
2. A dissociação social de indivíduos criativos, em lugar da interpretação idólatra da “linguagem dos deuses”
3. O conhecimento das leis de produção da arte, em lugar da penetração “mística” nos “segredos” do trabalho criativo.

A OPOIAZ é o melhor instrutor para a juventude proletária literária.

Os poetas proletários ainda estão doentes pela sede de “autoexpressão”. A cada minuto, eles fogem de suas classes. Estão em busca de temas “cósmicos”, “planetários” e

mais “profundos”. Parece-lhes que, poeticamente, o poeta deve saltar para fora do seu meio e, só assim, ele revelará a si mesmo e poderá criar algo “eterno”.

A OPOIAZ irá provar a eles que tudo que é grande foi criado em resposta às demandas de um determinado período e que aquilo que agora é “eterno” estava, à época, em voga; e que o grande poeta não se revela, mas apenas cumpre uma ordem social.

A OPOIAZ irá ajudar os poetas proletários a sobrepujar a tradição burguesa da literatura, irá provar cientificamente a sua decadência e seu aspecto antirrevolucionário.

A OPOIAZ vem a fim de auxiliar a obra de arte proletária, não por meio de conversas vagas a respeito do “espírito proletário” e da “consciência comunista”, mas através dos conhecimentos técnicos necessários para os procedimentos da obra poética moderna.

A OPOIAZ é um coveiro do idealismo poético. Lutar contra ela é inútil. Ainda mais para os marxistas.

### “Os paralelos em Tolstói”, de Viktor Chklóvski<sup>351</sup>

Para fazer de um assunto um fato artístico, é preciso antes extraí-lo de um dos numerosos fatos da vida. Para isso, antes de tudo, é necessário “movimentar as coisas”, assim como Ivan, o Terrível, “moveu” aqueles homens menores<sup>352</sup>. É preciso retirar as coisas da série de associações habituais às quais elas pertencem. É preciso transformar as coisas, assim como a lenha se transforma em meio às chamas. Tchekhov, em seu “Caderno de anotação” (não o tenho em casa), apresenta o seguinte exemplo: um homem que passou todos os dias, por mais de 15, 30 anos por uma travessa em que se lia placa: “Grande seleção de tambacu (*sigóv*)” e diariamente pensava: “Quem precisa de uma grande seleção de tambacu?”; por fim, de alguma maneira, a placa foi removida e apoiada de lado contra a parede, então ele pôde ler: “Grande seleção de tabaco (*sigar*)”<sup>353</sup>. O poeta retira todas as placas dos seus lugares, o artista é sempre um instigador da revolta das coisas – sejam elas objetos ou acontecimentos. As coisas se rebelam nas obras dos poetas, eliminando os seus nomes antigos e adquirindo um novo nome, uma nova aparência. O poeta faz uso das imagens-tropos em suas comparações; ele chama, por exemplo, de “fogo” a uma flor vermelha, dá um novo epíteto à palavra antiga, ou ainda, assim como Baudelaire, chama a carniça com as pernas para cima, como uma mulher lasciva<sup>354</sup>. Com isso, o poeta faz um deslocamento semântico; ele retira a ideia de seu segmento semântico, em que se encontrava, e a transforma – com a ajuda da palavra (do tropo) – para um novo, assim percebemos a novidade, a descoberta do assunto em um novo segmento. Uma nova palavra se adequa ao assunto assim como um vestido novo em um corpo. A placa foi removida. Essa é uma das maneiras de transformar o assunto em algo tangível, em algo capaz de se tornar o material de uma obra de arte. Outra maneira, é a criação de uma forma escalonada. A bipartição das coisas em seus reflexos e contrastes.

<sup>351</sup> O artigo faz parte do volume *O movimento do cavalo (Ход коня)*, de Viktor Chklóvski. Publicado em 1923, o livro reúne uma série de artigos de Chklóvski publicados em diversas revistas literárias da época. A tradução foi realizada segundo a versão presente no primeiro volume das *Obras completas* de Viktor Chklóvski, publicada em 2018 e organizada por Iliá Kalinin, professor no curso de Filologia da Escola Superior de Economia em São Petersburgo.

<sup>352</sup> Isto é, a retirada das terras dos proprietários tribais para dá-las aos *opríchniks* – uma espécie de polícia secreta fundada por Ivan, o Terrível – “descontextualizando”, assim, a ligação que havia entre a aristocracia tribal e a tradição especificamente medieval.

<sup>353</sup> O autor apresentar aqui um jogo entre as palavras russas *сузов* (*sigóv*) e *сузав* (*sigar*), que compartilham grafias semelhantes, mas sentidos muito distintos.

<sup>354</sup> Chklóvski refere-se ao poema “Uma carniça” que faz parte do famoso volume *As flores do mal*, de Charles Baudelaire. Seguimos aqui a tradução de Ivan Junquera, publicada pela editora Nova Fronteira.

Essa metodologia é quase universal. Muitos procedimentos de estilo são, inclusive, baseados nela. Como, por exemplo, o paralelismo.

Oh, maçãzinha, para onde vais rolando?  
Oh, mãezinha, quero me casar!<sup>355</sup>

Certamente, o poeta dá continuidade à tradição desse tipo de canção:

A maçãzinha rolou do meio-fio,  
Katitchka<sup>356</sup> despediu-se do banquete.

Há nisso um par de conceitos absolutamente distintos, mas que deslocam um ao outro de sua série de associações habituais.

Por vezes, a própria matéria se duplica e se decompõe. Em Aleksandr Blok, a palavra “ferrovia” é decomposta em “saudades da estrada de ferro”<sup>357</sup>. Lev Tolstói, em seus aspectos formais, como acontece na música, elaborou as construções segundo o estranhamento (*ostranénie*) – chamando os objetos por nomes inabituais – e deu exemplos de construções escalonadas.

Já escrevi o suficiente sobre o estranhamento em Tolstói. Uma das particularidades desse procedimento é que, ao fixar ou enfatizar algum detalhe específico no quadro que descreve, o escritor altera as proporções habituais das coisas. Assim, durante uma cena de batalha, Tolstói acrescenta o detalhe de uma boca úmida mastigando<sup>358</sup>. Esse recurso, de prestar atenção aos detalhes, cria um deslocamento peculiar. Konstantin Leóntiev, em seu excelente trabalho sobre Lev Tolstói, não compreendeu esse procedimento. Assim, o procedimento mais comum em Tolstói consiste justamente em ele se recusar a nomear os objetos e os descrever como se fosse a primeira vez que os visse; chamando o cenário (em *Guerra e Paz*) de “um pedaço de papelão colorido”<sup>359</sup>, e a hóstia sacramental de “pão”, ou afirmando que os cristãos comem o seu próprio Deus<sup>360</sup>.

---

<sup>355</sup> Tipo de canção folclórica ligada ao contexto de guerra. Foi particularmente explorada como um gênero musical e de dança entre a classe dos marinheiros russos.

<sup>356</sup> Hipocorístico do nome Ekaterina. Essa forma, no entanto, não é tão usual. A escolha aqui diz respeito ao paralelismo sonoro que criam as palavras “*katilosia*” (rolou) e “*Katitchka*”.

<sup>357</sup> Poema “Na estrada de ferro” (1910), de Aleksandr Blok.

<sup>358</sup> O trecho está no sexto capítulo da segunda parte de *Guerra e Paz*. Volume de referência: TOLSTÓI, L. *Guerra e Paz*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp.293-297.

<sup>359</sup> A menção ocorre no nono capítulo da quinta parte do romance. Volume de referência: TOLSTÓI, L. *Guerra e Paz*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp.1150-1158.

<sup>360</sup> Essa referência ocorre durante a descrição da missa que acontece no capítulo 39 da primeira parte do romance *Ressurreição* (segundo nosso volume de referência: TOLSTÓI, L. *Ressurreição*. (Trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp.137-139).

Acredito que a tradição desse procedimento tolstoiano provém da literatura francesa, talvez de *O ingênuo*, de Voltaire, ou das descrições da corte francesa, em Chateaubriand, feitas pela ótica de um selvagem.

De todo modo, Tolstói “estranhava” (*ostranial*) as obras de Wagner, as descrevia justamente do ponto de vista de um campesino astucioso, isto é, do ponto de vista de uma pessoa que desconhece as associações habituais, como os “selvagens franceses”. No entanto, esse mesmo procedimento de descrever a cidade segundo a perspectiva de um aldeão foi usado também no romance antigo (segundo Vesselóvski).

O segundo procedimento – o da construção escalonada –, foi desenvolvido por Lev Tolstói de maneira muito original.

Não tentarei sequer dar um breve esboço de como Tolstói desenvolve esse procedimento no processo de elaboração de sua poética e me contentarei em dar alguns exemplos. O jovem Tolstói utiliza o paralelismo de modo bastante ingênuo. Principalmente, no que diz respeito à exploração do tema da morte. Para Tolstói, era necessário coordenar três pontos: a morte de uma senhora da nobreza, a morte de um mujique e a morte de uma árvore. Falo a respeito do conto “Três mortes”. As partes desse conto estão ligadas por uma motivação específica: o mujique é o cocheiro da senhora e a árvore é cortada para fazer o caixão para ele.

Na poesia popular tardia, o paralelismo, por vezes, também é motivado. Desta forma, por exemplo, há um paralelo usual: a relação entre “amar” e “pisar na grama” é motivada pelo fato de que os apaixonados pisam na grama enquanto conversam.

Em “Kholstomér” o paralelismo entre o cavalo e o homem é delineado pela seguinte frase: “Muito tempo mais tarde, depois de andar pelo mundo, comer e beber, o corpo morto de Serpukhóvskoi foi enterrado. Nem o couro nem a carne nem os ossos serviram para nada”<sup>361</sup>. A conexão entre os componentes do paralelismo é motivada, nesse conto, pelo fato de que Serpukhóvskoi foi, durante um determinado tempo, o mestre de Kholstomér. Em “Dois hussardos” o paralelismo fica evidente no próprio título e aparece nos detalhes: o amor, o jogo de cartas e o relacionamento entre amigos. A motivação entre as partes se dá pelo parentesco das personagens.

---

<sup>361</sup> TOLSTÓI, L. Kholstomier. In. *Contos completos*. (Trad. de Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac Naify, 2015, p.74



Se compararmos os procedimentos da maestria de Tolstói com os procedimentos de Maupassant, é possível observar que o mestre francês, ao usar o paralelismo, tende a esconder o segundo eixo da relação.

Quando Maupassant escreve suas novelas, como se estivesse latente, tende a omitir o segundo termo do paralelo. Essa segunda parte implícita é, geralmente, um depósito tradicional da novela, que é violado da seguinte maneira: ele escreve novelas como se elas não tivessem fim ou, como a atitude usual, ou melhor, convencional, da burguesia francesa em relação à vida. Assim, por exemplo, em diversas novelas, Maupassant descreve a morte de um camponês de maneira simples, porém, de modo incrivelmente “estranho”. Além disso, a descrição da morte de um cidadão, que seria a medida de comparação, não aparece nessa mesma novela.

Desse ponto de vista, Tolstói é, por assim dizer, mais primitivo que Maupassant; para ele, o paralelo explícito é necessário, como ocorre em *Os frutos da instrução*<sup>362</sup> por meio da relação entre a cozinha e sala de estar. Acredito que isso ocorra em virtude da maior clareza da tradição literária francesa, em comparação com a russa. O leitor francês percebe mais claramente a violação do cânone e até mesmo compreende os paralelos com mais facilidade do que os nossos leitores, cuja percepção da normalidade é mais vaga.

De passagem, gostaria de acrescentar que ao falar de tradição literária, não a compreendo na forma de um empréstimo em que um escritor toma de outro. Entendo a tradição de um escritor como sua dependência a um determinado depósito comum das leis literárias, assim como a tradição de um inventor consiste na soma das possibilidades técnicas de seu tempo.

Em Tolstói, os casos mais complexos de paralelismo estão em seus romances, nas oposições que ocorrem entre as personagens ou entre um e outro grupo de personagens. Por exemplo, as claras oposições que aparecem em *Guerra e Paz*: 1) Napoleão e Kutúzov, 2) Pierre Bezúkhov e Andrei Bolkónski e, ao mesmo tempo, Nikolai Rostov, que serve como uma espécie coordenador (parâmetro) para os dois. Em *Anna Kariênina* a oposição é feita entre o grupo de Anna e Vrónski e o grupo de Lévin e Kitty, de modo que a ligação entre esses grupos é motivada pelo laço de parentesco. Essa é uma motivação comum para Tolstói e, talvez, para os romancistas em geral. O próprio Tolstói escreveu que fez do “velho” Bolkónski o pai de um rapaz jovem e brilhante (Andrei) “pois seria esquisito

---

<sup>362</sup> Peça de Tolstói ainda sem tradução para o português.

descrever uma personagem que não estivesse relacionada com o romance”. Ao contrário, Tolstói quase não fez uso do método de participação de uma mesma personagem em diferentes combinações – recurso apreciado pelos romancistas ingleses –, exceto no episódio de Petrúchka e Napoleão, em que ele o fez com o intuito de provocar o estranhamento (*ostranénie*).

De todo modo, os paralelismos em *Anna Kariênina* estão tão fragilmente motivados, que se poderia imaginar que a conexão entre as duas partes é motivada apenas por uma necessidade artística.

Tolstói usou o “parentesco” de modo muito interessante, não para motivar a conexão, mas sim, para a construção escalonada. Vemos dois irmãos e uma irmã Rostov. Eles representam um desdobramento de um único aspecto. Por vezes, Tolstói os compara, como ocorre, por exemplo, na passagem da morte de Petia. Nikolai Rostov é a simplificação de Natacha, uma versão “encrudescida” dela. Stiva Oblónski revela uma faceta da construção da alma de Anna Kariênina – a relação familiar se estabelece por meio da expressão “um pouquinho”, que Anna fala com a entonação de Stiva. Mas ele está um passo atrás em relação à irmã.

Aqui a conexão dos personagens não é explicada por uma relação de parentesco; o próprio Tolstói não hesitou em associar personagens que foram concebidas individualmente nas páginas do romance. Nesse caso, especificamente, o parentesco era necessário apenas para a construção escalonada.

Assim, fica claro que o retrato das relações familiares, na tradição literária, é absolutamente alheio às circunstâncias que expõem a particularidade de uma determinada personagem e é por meio do procedimento tradicional de justapor um irmão nobre a um criminoso – que nasceu no seio de uma mesma família – que o paralelismo é demonstrado.

Como sempre ocorre na arte, tudo é fruto da motivação de uma maestria.

### Bibliografia específica: Boris Eikhenbaum e o formalismo russo

- ANY, Carol. A Teoria da Arte e a Emoção no trabalho formalista de Boris Eikhenbaum. Trad. de Raquel Siphone. *Criação e Crítica*, n. 34, 2022, pp. 176-186. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i34p176-186>. Acesso em: 26 set. 2023.
- ANY, Carol. Boris Eikhenbaum in OPOIAZ: Testing the limits of the work-centered poetics. *Slavic Review*. Vol 49, nº 3 (Autumn, 1990a), pp. 409-426. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2499987?seq=1>.
- ANY, Carol. Boris Eikhenbaum's Unfinished Work on Tolstoy. *PMLA*, Vol. 105, nº2 (Mar. 1990b), pp. 233-244. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/462559?seq=1>.
- ANY, Carol. *Boris Eikhenbaum: Voices of a Russian Formalist*. California: Stanford University Press. 1994, pp. 1-79.
- ANY, Carol. Introduction: Russian Formalism, 1915-1930. *Soviet Studies in Literature*, Vol.21, Issue 3-4, 1985b, pp. 5-28.
- BERNARDINI, Aurora. Formalismo russo, uma revisitação. *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, Vol.5, No.5, 2000, pp. 30-42. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/18326>.
- BERNARDINI, Aurora. Formalismo russo: uma revisão e uma atualização. In. *Repensando a Teoria Literária Contemporânea*. Recife: Editora UFPE, 2015, pp. 435-473.
- BERRIO, Antonio. Escolas e tendências: o Formalismo Russo. In: *Poética: tradição e modernidade*. Trad. de Denise Radanovic Vieira. São Paulo: Littera Mundi, 1999, pp. 83-88.
- BRIK, Óssip. A dissolução da trama. Trad. de Raquel Siphone. *Revista Nota do Tradutor*, n.24, vol.1 2022, pp. 118-124. Disponível em: <https://www.notadotradutor.com/acervo.html#L-R>.
- CHKLÓVSKI, Viktor. A construção da novela e do romance. In. *Teoria da literatura: textos formalistas russos*. Trad. de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013a, pp. 193-223.
- CHKLÓVSKI, Viktor. A ressurreição da palavra. Trad. de Letícia Mei, Priscila Nascimento Marques e Raquel Toledo. *Revista RUS*, 11(16), 2020a, pp. 207-219. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/172017>.
- CHKLÓVSKI, Viktor. Arte como procedimento. In. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013b, pp. 83-108.
- CHKLÓVSKI, Viktor. *Energia da desilusão: um livro sobre a trama* (Energuaia zablujdenia: kniga o siujet). Moscou: Sovetski pissatel, 1981. Disponível em: [http://philologos.narod.ru/shklovsky/energeia.htm#anna\\_kar](http://philologos.narod.ru/shklovsky/energeia.htm#anna_kar).
- CHKLÓVSKI, Viktor. Os paralelos em Tolstói (Paralleli u Tolstogo). In. *O movimento do cavalo* (Khod kniá). Moscou: Guelikon, 1923, pp. 115-125 Disponível em: [https://imwerden.de/pdf/shklovsky\\_khod\\_konya\\_1923\\_reprint\\_1986\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/shklovsky_khod_konya_1923_reprint_1986_ocr.pdf).

- CHKLÓVSKI, Viktor. Potebniá. In. Linguagem e Imagética: Aleksánder Potebniá, segundo Chklóvski. Trad. de Raquel Siphone. *Cadernos de Tradução* (UFRGS), 2020b. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdetraducao/article/view/106388/61418>.
- DEPRETTO, Catherine. Le formalisme russe et ses sources: Quelques considérations de méthode. *Cahiers du Monde russe*. Vol. 51, No. 4, Sciences humaines et sociales en Russie à l'Âge d'argent: Quelques figures de transferts (Octobre-décembre 2010), pp. 565-579. Disponível em: <https://journals.openedition.org/monderusse/9208#bodyftn4>.
- EICHENBAUM, Boris - A teoria do “método formal”. In: *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013a, pp. 31-82.
- EICHENBAUM, Boris. Como foi feito *O capote*, de Gógol. In. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2013b, pp. 243-269.
- EIKHENBAUM, Boris. A crítica é necessária. Trad. de Priscila Nascimento Marques. *Revista Bra. Lit. Comp.*, v. 23, n. 42, pp. 108-109, jan./abr., 2021a. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/662/887>.
- EIKHENBAUM, Boris. Discurso sobre a crítica. Trad. de Priscila Nascimento Marques. *Revista Bra. Lit. Comp.*, v. 23, n. 42, pp. 110-112, jan./abr., 2021b. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/663/888>.
- EIKHENBAUM, Boris. *O jovem Tolstói* (Молодой Толстой). Ekaterinburg-Moskva: Kabinetnyi utchiónyi, 2019.
- EIKHENBAUM, Boris. O jovem Tolstói (Primeiro capítulo). In: ERASSO, Natalia Cristina Quintero. *O diário de juventude de Liev Tolstói: singularidades do ‘diário de escritor’ e confluências com a prosa artística*. 2016. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, pp. 137-182. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-08082019-120851/pt-br.php>.
- EIKHENBAUM, Boris. Lev Tolstói (Лев Толстой). In. *Lev Tolstói: pesquisas. Artigos*. (Лев Толстой: исследования. Статьи.). SPB: Fakultet filologii i iskusstv SPBGU, 2009, pp. 30-70.
- EIKHENBAUM, Boris. *Minha época* (Moi vremennik). Moskva: Kabinetnti utchiónyi, 2020.
- EIKHENBAUM, Boris. Pensamentos sobre a Revolução (*Mysli o Revoliútsii*). In. EIKHENBAUM, Boris. *Minha época: prosa artística e artigos selecionados entre os anos 1920-1930* (Moi vremennik: khudojestvennaia proza i izbrannie stati 20-30kh godov). Sankt Peterburg: Inapress, 2001, pp. 507-510. Disponível em: [https://imwerden.de/pdf/eichenbaum\\_moj\\_vremennik\\_2001\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/eichenbaum_moj_vremennik_2001_ocr.pdf).
- EIKHENBAUM, Boris. Reflexões sobre a arte: arte e emoção. Trad. de Raquel Siphone. *Revista Qorpus* (UFSC), v.11, n. 2, pp. 171-178, jun 2021c. Disponível em: [https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2021/06/Tradu%C3%A7%C3%A3o\\_1\\_QORPUS\\_v11\\_n2\\_JUN\\_2021.pdf](https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2021/06/Tradu%C3%A7%C3%A3o_1_QORPUS_v11_n2_JUN_2021.pdf).
- EIKHENBAUM, Boris. Sobre as crises de Lev Tolstói (O krisissakh Tolstogo). In. *Por meio da literatura* (Skvoz literaturu). Leningrado: Academia, 1924a, pp. 67-72. Disponível em: [https://imwerden.de/pdf/eichenbaum\\_skvoz\\_literaturu\\_1924\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/eichenbaum_skvoz_literaturu_1924_ocr.pdf).

EIKHENBAUM, Boris. Sobre a questão acerca dos “formalistas” (Revisão e resposta) (Vokrug voprossa o ‘formalistakh’ (Ozbor i otviét)). *Petchát i revolútsia*, vol.5, 1924b, pp. 1-12. Disponível em: <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/6918-pechat-i-revolyuetsiya-1924-5#mode/inspect/page/7/zoom/4>.

EIKHENBAUM, Boris. Sobre Lev Tolstói (O Lve Tolstom). In. *Por meio da literatura* (Skvoz literaturu). Leningrado: Academia, 1924c, pp. 62-66. Disponível em: [https://imwerden.de/pdf/eichenbaum\\_skvoz\\_literaturu\\_1924\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/eichenbaum_skvoz_literaturu_1924_ocr.pdf).

EIKHENBAUM, Boris. *Tolstoi in the seventies*. Trad. de Albert Kaspin. Michigan: Ardis, 1982.

EIKHENBAUM, Boris. 5 = 100. In. *O método formal: antologia do modernismo russo* (Formalniy metod: antologuia russkogo modernisma). Moscou: Kabinetnyi utchionyi, Vol.II, 2016, pp. 609-610.

EIKHENBAUM, Boris.; BEK, Tatiana. B. Eikhenbaum: “Tenho trabalhado arduamente no artigo sobre Tolstói...”. Publicação de O. B. Eikhenbaum. Organização, nota introdutória e comentários de Tatiana Bek. (B. Eikhenbaum: “Mutchítelno rabotaiu nad statéi o tolstom...”). Publikátsia O. B. Eikhenbaum. Sostovlénie, vstupítelnaia zamétka i primetchánia Tatiány Bek), *Voprossy literatury*, n.3, 1978, pp. 308-323. Disponível em: <https://voplit.ru/article/b-ejhenbaum-muchitelno-rabotayu-nad-statej-o-tolstom-publikatsiya-o-b-ejhenbaum-sostavlenie-vstupitelnaya-zametka-i-primechaniya-tatyany-bek/>.

EIKHENBAUM, Boris; KRIÚKOV, Aleksandr; SIPHONE, Raquel. Boris Eikhenbaum, uma (auto)biografia. São Paulo: *RUS: Revista de Literatura e Cultura Russa*, vol. 11. n. 15, 2020, pp. 234-243. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/165891>.

ERASSO, Natalia Cristina Quintero. *O diário de juventude de Liev Tolstói: singularidades do 'diário de escritor' e confluências com a prosa artística*. 2016. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-08082019-120851/pt-br.php>.

ERLICH, Victor. *El formalismo ruso: historia y doctrina*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

FRANCE, Peter. Rhétorique et Poétique Chez les Formalistes Russes. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*. Vol. 6, No. 2 (Spring 1988), pp. 127-136. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/rh.1988.6.2.127>.

GAIDUK, Vladislav. Os diários de B. Eikhenbaum como uma fonte histórica (Dnevniki B. V. Eikkhenbauma kak istorítcheski istótchnik). *Izvestia: VGPU*, n.4 (265), 2014, pp. 47-49. Disponível em:

[http://izvestia.vspu.ac.ru/content/izvestia\\_2014\\_v265\\_N4/Izv%20VGPU%202014%20Issue%204%20\(265\)\\_%D0%94%D0%BD%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8%20%D0%91.%D0%9C.%20%D0%AD%D0%B9%D1%85%D0%B5%D0%BD%D0%B1%D0%B0%D1%83%D0%BC%D0%B0%20%D0%BA%D0%B0%D0%BA%20%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9%20%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%BA.pdf](http://izvestia.vspu.ac.ru/content/izvestia_2014_v265_N4/Izv%20VGPU%202014%20Issue%204%20(265)_%D0%94%D0%BD%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8%20%D0%91.%D0%9C.%20%D0%AD%D0%B9%D1%85%D0%B5%D0%BD%D0%B1%D0%B0%D1%83%D0%BC%D0%B0%20%D0%BA%D0%B0%D0%BA%20%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9%20%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%BA.pdf).

- GUINZBURG, Lidia. O problema do comportamento (B. M. Eikhenbaum). In: *Cadernos de anotações. Recordações. Redações*. São Petersburgo: Iskusstvo-SPB, 2002, pp. 441-445. Disponível em: [http://philologos.narod.ru/eichenbaum/ginzb\\_eichen.htm](http://philologos.narod.ru/eichenbaum/ginzb_eichen.htm).
- GREENWOOD, E. B. - Eikhenbaum, Formalism and Tolstoy. *Essays in Criticism*, Volume XXIII, Issue 4, 1 October 1973, pp. 372–387. Disponível em: <https://academic.oup.com/eic/article-abstract/XXIII/4/372/743395?redirectedFrom=PDF>.
- HANSEN-LÖVE, Aage. Dominante (Доминанта). *Russian Literature*, Vol. 19, Issue 1, 1 January 1986, pp. 15-25. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/030434798690044X?via%3Dihub>
- IVANOVA, Irina. A oposição “Língua poética / Língua prática” na concepção linguística de Lev Jakubinskij. UFRGS: Conexão Letras, vol. 8, nº 10, 2013, pp. 19-31. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/view/55175>.
- JAKOBSON, Roman. *A escola formal e a teoria literária russa contemporânea (Formálnaia shkola i sovremennoe russkoe literaturovedenie)*. Moscou: Iazyki slavianskikh kultur, 2011. Disponível em: [https://monoskop.org/images/6/6c/Jakobson\\_Roman\\_Formalnaja\\_skola\\_i\\_sovremennoe\\_russkoe\\_literaturovedenie.pdf](https://monoskop.org/images/6/6c/Jakobson_Roman_Formalnaja_skola_i_sovremennoe_russkoe_literaturovedenie.pdf).
- JAKOBSON, Roman. O dominante. Trad. de Jorge Wanderley. In: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol.1, 2002, pp. 511-518.
- JAKOBSON, Roman. Boris Mikhailovitch Eikhenbaum (4 de outubro de 1886 – 24 de novembro de 1959) (Boris Mikhailovitch Eikhenbaum [4 oktiabria 1886 g. – 24 noiabria 1959 g.]). *Izvestia (VPGU)*, nº4 (265), 2014. Disponível em: [http://izvestia.vspu.ac.ru/content/izvestia\\_2014\\_v265\\_N4/Izv%20VGPU%202014%20Issue%204%20\(265\)%D0%91%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81%20%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87%20%D0%AD%D0%B9%D1%85%D0%B5%D0%BD%D0%B1%D0%B0%D1%83%D0%BC.pdf](http://izvestia.vspu.ac.ru/content/izvestia_2014_v265_N4/Izv%20VGPU%202014%20Issue%204%20(265)%D0%91%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81%20%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87%20%D0%AD%D0%B9%D1%85%D0%B5%D0%BD%D0%B1%D0%B0%D1%83%D0%BC.pdf).
- KEMPINSKA, Olga. A rejeição da estética na teoria formalista de Boris Eikhenbaum. *Signótica (UFG)*, Vol. 30, No. 3, pp. 365-380, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/51530>.
- LECHEVA, V. A filosofia de L. N. Tolstói nas análises de B. M. Eikhenbaum (Filosofia L. N. Tolstogo v otsenkakh B. M. Eikhenbauma). In: *Materiais da Conferência Científica Internacional dos Estudos de Tolstói – Edição 2015 (Materialy mejdunarodnoi naúchnoi konferentsii Tolstovskie tchtenia 2015)*. Moscou: Jriguinal-maket., 2016. pp. 242-249.
- LEVACO, Ronald. Eikhenbaum, Inner Speech and Film Stylistics. *Screen*, Volume 15, Issue 4, Winter 1974, pp. 47–58.
- LIVELEY, Genevieve. Russian formalim. In: *Narratology*. Oxford University Press, 2019, pp. 109-134.
- LVOV, Vassili. O jovem Eikhenbaum (Molodoi Eikhenbaum). *Voprossy literatury*, n.6, 2016. Disponível em: <https://voplit.ru/article/molodoj-ejhenbaum/>.
- ORLOVA, Ekaterina. Boris Eikhenbaum como crítico literário. Três observações sobre o tema (Борис Эйхенбаум как литературный критик. Три заметки к теме). *Voprossi*

*literary*, n.2, 2012. Disponível em: <https://voplit.ru/article/boris-ejhenbaum-kak-literaturnyj-kritik-tri-zametki-k-teme/>.

ORTÍ, Pau Sanmartín. *Otra historia del formalismo ruso*. Madrid: Lengua de trapo, 2008.

POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo: a teoria formalista russa e seu ambiente poético*. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2010.

POMORSKA, Krystyna. Russian formalism in retrospect. In *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Cambridge: MIT Press, 1971, pp. 273-280.

Disponível em: <https://archive.org/details/readingsinrussia0000mate>

SCHEFSKI, H. K. The changing focus of Eikhenbaum's Tolstói criticism. *The Russian Review*. Vol 37, nº 3 (Jul., 1978), pp. 298-307.

SCHMID, Wolf. Energieia, an underestimated facet of Šklovskj's concept of sujet. *Communications*, n.103, v.2, 2018, pp. 55-32. Disponível em:

<https://www.cairn.info/revue-communications-2018-2-page-55.htm>.

SHUKMAN, A.; O'TOOLE M. *Russian Poetics in Translation*. Volume 4: Formalist Theory, Cambridge: MIT Press, (Edição do Kindle), 1977.

ŠKLOVSKI, Viktor. *La cuerda del arco: sobre la disimilitud del símil*. Trad. de Victoriano Imbert. Barcelona: Editorial Planeta, 1975.

STEINER, Peter. *El formalismo ruso*. Trad. de Vicente Carmona González. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

SUKHIKH, I. N. O Tolstói de Eikhenbaum: a energia da compreensão (Tolstói Eikhenbáuma: enérguia postijénia). In. *Lev Tolstói: pesquisas. Artigos*. (Lev Tolstói: isslédovania. Statí.). SPB: Fakultet filologii i iskusstv SPBGU, 2009, pp. 3-28.

TABORISSKAIA, Evguênia. B. M. Eikhenbaum e L. Ia. Guinzburg (o retratado e a retratista) (B. M. Eikhenbaum e L. Ia. Guinzburg (portretiruemyi i portretiruiucshaia).

*Izvestia: VGPU*, n.4 (265), 2014, pp. 32-35. Disponível em:

[http://izvestia.vspu.ac.ru/content/izvestia\\_2014\\_v265\\_N4/Izv%20VGPU%202014%20Issue%204%20\(265\)%D0%91%D0%9C.%20%D0%AD%D0%B9%D1%85%D0%B5%D0%BD%D0%B1%D0%B0%D1%83%D0%BC%20%D0%B8%20%D0%9B.%D0%AF.%20%D0%93%D0%B8%D0%BD%D0%B7%D0%B1%D1%83%D1%80%D0%B3.pdf](http://izvestia.vspu.ac.ru/content/izvestia_2014_v265_N4/Izv%20VGPU%202014%20Issue%204%20(265)%D0%91%D0%9C.%20%D0%AD%D0%B9%D1%85%D0%B5%D0%BD%D0%B1%D0%B0%D1%83%D0%BC%20%D0%B8%20%D0%9B.%D0%AF.%20%D0%93%D0%B8%D0%BD%D0%B7%D0%B1%D1%83%D1%80%D0%B3.pdf).

TCHUDAKOVA, Marietta; TODDES, Evguêni. Páginas de uma biografia acadêmica de B. M. Eikhenbaum (Страницы научной биографии Б. М. Эйхенбаума). *Voprossy literary*, n.1, 1987, pp. 128-162. Disponível em: <https://voplit.ru/article/stranitsy-nauchnoj-biografii-b-m-ejhenbauma/>.

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Tovo Textos Ltda., 2013 (Edição Kindle).

TODOROV, Tzvetan. A herança metodológica do Formalismo. In. *Poética da Prosa*. Trad. de Valéria Pereira da Silva. São Paulo: Editora UNESP, 2018, pp. 9-39.

TROTSKY, Leon. A escola de poesia formalista e o Marxismo. In. *Literatura e Revolução*. Trad. de Luiz Alberto Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, pp. 143-160.

TROTSKY, Leon. Os "Companheiros de Viagem" Literários da Revolução. In. *Literatura e Revolução*. Trad. de Luiz Alberto Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, pp. 56-58.



- TINIANOV, Iuri. *El problema de la lengua poética*. Trad. de Ana Luisa Poljak. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 1972.
- TYNIANOV, Iuri. Da evolução literária. In. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013a, pp. 137-156.
- TYNIANOV, Iuri. A noção de construção. In: *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013b, pp. 129-135.
- TYNIÁNOV, Yuri. El hecho literario. In. *El intervalo y otros ensayos*. Trad. de Cristian Cámara Outes. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2018, pp. 94-119.
- TYNIÁNOV, Iúri. Revista, crítico, leitor e escritor (Jurnal, kritik, tchítátel i píssátel). In. *A evolução literária: trabalhos selecionados (Literaturnaia evoliútsia: izbrannye trudy)*. Moscou: Agraf, 2002, pp. 388-391. Disponível em: [https://imwerden.de/pdf/tynyanov\\_literaturnaya\\_evolyutsiya\\_2002\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/tynyanov_literaturnaya_evolyutsiya_2002_ocr.pdf).
- TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 2013, pp. 305-356.
- TOMASEVSKIJ, Boris. La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie. *Revue des Études Slaves*, tome 8, fascicule 3-4, 1928, pp. 226-240. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/slave\\_0080-2557\\_1928\\_num\\_8\\_3\\_7415](https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1928_num_8_3_7415).
- UCHAKIN, Serguei (org). *O método formal: antologia do modernismo russo* (Formalnyi metod: antologuia russkogo modernisma). Moscou: Kabinetnyi utchionyi, Vol.I, 2016.
- UCHAKIN, Serguei (org). *O método formal: antologia do modernismo russo* (Formalnyi metod: antologuia russkogo modernisma). Moscou: Kabinetnyi utchionyi, Vol.II, 2017.
- UCHAKIN, Serguei (org). *O método formal: antologia do modernismo russo* (Formalnyi metod: antologuia russkogo modernisma). Moscou: Kabinetnyi utchionyi, Vol.III, 2018.

### **Bibliografia específica: Lev Tolstói**

- BIÉLI, Andrei. Lev. Lev Tolstói e cultura (Tolstói i kultura). In. *Sobre a religião de Lev Tolstói (O religuii Leva Tolstogo)*. Moskva: Put, 1912, pp. 142-171. Disponível em: <http://feb-web.ru/feb/tolstoy/critics/ort/ort3142-.htm?cmd=p>.
- FIGUEIREDO, Rubens. Apresentação. In. *Infância Adolescência Juventude*. São Paulo: Todavia, 2018, pp. 7-12.
- GÓRKI, Máximo. *Leão Tolstói*. Trad. de Rubens Pereira dos Santos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.
- GROMOV, Pavel. *Sobre o estilo de Tolstói: a dialética da alma em Guerra e Paz*. (O stile tolstogo. Dialeitika duchi v Voine i mire). Leningrad: Izdatelstvo “Khudojstvennaia literatura”, 1977.
- JAHN, Gary. The image of the railroad in Anna Karenina. *The Slavic and East European Journal* (SEEJ), Vol. 25, No. 2 (Summer), 1981, pp. 1-10. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/307952>.
- TCHERNICHEVSKI, Nikolai. G. Infância e Adolescência. Contos militares. (Detstvo i otrotchestvo. Voennie rasskazi). In. *Obras completas em 5 volumes: literatura crítica* (Sobranie sotchenenii v piati tomakh. Literaturnaia kritika). Moscou: Pravda, Vol 3, 1974. Disponível em: [http://az.lib.ru/c/chernyshevskij\\_n\\_g/text\\_0240.shtml](http://az.lib.ru/c/chernyshevskij_n_g/text_0240.shtml).



- TOLSTÓI, Lev. *Contos completos*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, vol.1, 2015a.
- TOLSTÓI, Lev. *Contos completos*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, vol.3, 2015b.
- TOLSTÓI, Lev. *Os cossacos*. Trad. de Sonia Branco. São Paulo: Livros da Matriz, 2012.
- TOLSTÓI, Lev. *Guerra e paz*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.
- TOLSTÓI, Lev. *Infância, Adolescência, Juventude*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Todavia, 2018.
- TOLSTÓI, Lev. *Obras completas: Diários de 1847-1854* (Полное собрание сочинений: Дневник 1847—1854 гг.). Moscou: Gossudarstvennoe izdatelstvo “Khudojestvennaia literatura”, Vol. 46, 1937. Disponível em: <https://tolstoy.ru/online/90/46/>.
- TOLSTÓI, Lev. *Ressurreição*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013b.
- VINOGRÁDOV, Viktor. *Sobre a linguagem de Tolstói (Os anos 50 e 60)* (О языке Тослтого [50—60-е годы]). Moskva: Izdatelstvo AN URSS, 1939, pp. 117-220. Disponível em: <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/135/t35-117-.htm?cmd=p>

### Bibliografia geral

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In. *O rumor da língua*. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 181-190.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In. *A aventura semiológica*. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 103-152.
- BELOKUROVA, Svetlana. *Dicionário de termos teórico-literários* (Slovar literaturovedtcheskikh terminov). SPB: Paritet, 2012. (Fonte online). Disponível em: <https://slovar.cc/lit/term/2145114.html>.
- BORGES, O. Espaço e literatura: introdução à topoanálise. São Paulo: *Anais da ABRALIC*, julho de 2008, p. 1-11. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS\\_FILHO.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf).
- BRANCO, Sonia. *Mapeamento da crítica literária russa do século XIX e a discussão sobre estética*. Revista Terceira Margem, No.33, jan.-jun. 2016, pp. 82-108. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/13864/9479>.
- CARVALHO, A. L. C de. *Foco narrativo e fluxo de consciência*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.
- CHIAPPINI, Ligia. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2007.
- COHEN, J. A função poética. In. *A estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978, pp. 161-181.
- FIORIN, José Luiz. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2019.
- FORSTER, Edward. *Aspectos do romance*. Trad. de Sergio Alcides. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.

- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. de Fábio Fonseca de Melo. *REVISTA USP*, São Paulo, n.53, março/maio 2002, pp. 166-182. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [s.d.].
- GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In. *Figuras II*. Trad. de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2015, pp. 51-72.
- GINZBURG, Carlos. Estranhamento: Pré-história de um procedimento literário. In. *Nove reflexões sobre a distância*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 15-41.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad. de Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora/SESI-SP, 2018.
- JAKOBSON, Roman. What is poetry? In. *Selected Writings: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. Gruyter Mouton, Vol.3, 1981, pp. 740-750.
- KHRISTENSEN, Broder. *Filosofia da arte* (Filosofia iskusstva). Trad. de G. P. Fedotov. São Petersburgo: Izdatelstvo chipovnik, 1911.
- KUNDERA, Milan. *El telón: ensayo em siete partes*. Trad. de Beatriz de Moura. Barcelona: Tusquets, 2005.
- LAUSBERG, H. *Handbook of literary rhetoric: a foundation for literary study*. Leiden; Boston; Köln: Brill, 1998.
- LIMA, Carmen. A descrição: definição, origens e funcionamento. In. *A descrição literária e suas construções em torno do adjetivo em francês*. 2011. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, pp. 24-48. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-01112011-102413/publico/2011\\_CarmemRodriguesdeLima.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-01112011-102413/publico/2011_CarmemRodriguesdeLima.pdf).
- LOTMAN, Yuri. El sueño: ventana semiótica. In. *Cultura y explosion*. Trad. de Delfina Muschietti. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999, pp. 192-197.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- MOISÉS, Massaud. Do solilóquio e do monólogo interior. In. URBANO, H. et al. *Dino Preti e seus temas: oralidade, literatura, mídia e ensino*. São Paulo: Cortez, 2011, pp. 255-258.
- PARREIRA, Marcelo Pen. *Os prefácios de Henry James: Antologia e Comentário*. 2001. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- PLATÃO. *Íon*. Trad. de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009, pp. 9-49.
- SANTOS, M. *Lógica e dialética*. Coleção Enciclopédia de Ciências Filosóficas e Sociais. São Paulo: Logos, Vol.2, 1959.
- SCHMID, Wolf. Representation of other people's inner worlds. In. *Narratology: an introduction*. De Gruyter, 2010, pp. 27-29.
- SLOANE, Thomas (org.). *Encyclopedia of rhetoric*. Oxford-NY: Oxford University Press, 2001.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Trad. de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

TIHANOV, Galin. Guerra, Revolução e Literatura Universal. In: *Viagem Sentimental*. Trad. de Cecília Rosas. São Paulo: Editora 34, 2018, pp. 390-401.

TIHANOV, Galin. *Why did modern literary theory originate in central and eastern europe? (And why is it now dead?)*. Common Knowledge, Vol. 10, No. 1, 2004, pp. 61-81.

Disponível

em:

[https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://monoskop.org/images/f/f4/Tihanov\\_Galin\\_2004\\_Why\\_Did\\_Modern\\_Literary\\_Theory\\_Originate\\_in\\_Central\\_and\\_Eastern\\_Europe.pdf&ved=2ahUKEwit2\\_T02YjgAhX7E7kGHeMGDQIQFjAAegQIBxAB&usq=AOvVaw2IA\\_uIfAPCfXEr0d2URxK-&cshid=1548415065384](https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://monoskop.org/images/f/f4/Tihanov_Galin_2004_Why_Did_Modern_Literary_Theory_Originate_in_Central_and_Eastern_Europe.pdf&ved=2ahUKEwit2_T02YjgAhX7E7kGHeMGDQIQFjAAegQIBxAB&usq=AOvVaw2IA_uIfAPCfXEr0d2URxK-&cshid=1548415065384).

TROTSKY, Leon. *The Social Roots and the Social Function of Literature*, 1923. Disponível

em:

[https://www.marxists.org/archive/trotsky/1923/art/tia23b.htm?fbclid=IwAR2ag-w40MOx081g63O5LMQjwkFXn88ir\\_3TR2Y56qNzqoYErEE4LJkta1I](https://www.marxists.org/archive/trotsky/1923/art/tia23b.htm?fbclid=IwAR2ag-w40MOx081g63O5LMQjwkFXn88ir_3TR2Y56qNzqoYErEE4LJkta1I).

TRUBETSKOI, N. Literary evolution as part of the general evolution of culture. In: *Writings on Literature*. Trad. de Anatoly Liberman. Minneapolis: University of Minnesota Press, Vol. 72, 1990.

USPENSKY, Boris. *A poetics of composition*. Trad. de Valentina Zavarin e Susan Wittig. Califórnia: University of California Press, 1973.

WELLEK, René. Alexander Potebnya (1836-1891) e Alexander Veselovski (1838-1906). In: *História da crítica moderna: 1750-1950*. São Paulo: EDUSP, vol. 4, 1972, pp. 264-266.

ZALTRON, M. A. *Stanislávski e o trabalho do ator sobre si mesmo*. São Paulo: Perspectiva, 2021.