



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Saber viver, saber morrer: *Hadji Murat, ou o poema da força*

On Living and on Dying: Hadji Murat, or the Poem of Force

Autora: Ana Matoso
Universidade Católica Portuguesa, Lisboa,
Lisboa, Portugal
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 26
Publicação: Maio de 2024
Recebido em: 27/04/2024
Aceito em: 15/05/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.224418>

MATOSO, Ana.
Saber viver, saber morrer: Hadji Murat, ou o poema da força.
RUS, São Paulo, v. 15, n. 26, pp. 60-79, 2024.



Saber viver, saber morrer: *Hadji Murat*, ou o poema da força

Ana Matoso*

Resumo: Este artigo debruça-se sobre *Hadji Murat* (1912), novela póstuma de Tolstói, em que o autor revisita o *topos* do Cáucaso e recria os últimos meses de vida do lendário herói da resistência. A leitura que se faz aqui desta obra singular, e das sucessivas revisões por que passou até chegar à sua forma definitiva, tem como ponto de partida a reflexão de Simone Weil sobre a *Ilíada* como um "poema da força".

Abstract: This article focuses on *Hadji Murat* (1912), Tolstoy's posthumous novel, in which the author revisits the *topos* of the Caucasus and recreates the last months of the life of the legendary hero of the resistance. Our reading of this singular work, and of the successive revisions it went through until it reached its definitive form, takes as its starting point Simone Weil's reflection on the *Iliad* as a "poem of force".

Palavras-chave: Tolstói; *Hadji Murat*; Violência; Simone Weil
Keywords: Tolstoy; *Hadji Murat*; Violence; Simone Weil

* Professora na Universidade Católica Portuguesa e investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC) da mesma universidade. Integra também o projecto de investigação "Casa comum e modos de habitar interculturalmente (UCP/CITER). Principais áreas de interesse: intersecção entre Literatura, Filosofia e Religião; Teoria da Literatura; Literatura Russa; Tradução. Estudou Línguas e Literaturas Modernas, Português-Inglês (1998), obteve o grau de Mestre em Teoria da Literatura (2005) e de doutora (2012) pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com uma tese sobre Tolstói e Wittgenstein.
<https://orcid.org/0000-0002-8490-970X>;
anamatoso@yahoo.com

*Porque a filosofia puramente intelectual é um feio produto ocidental;
nem os Gregos
– Platão – nem Shopenhauer, nem os pensadores russos pensam
nela dessa forma.
Lev Tolstói, Carta a N. N. Strákhov*

*Para viver feliz, devo estar em consonância com o mundo. E tal
significa «ser feliz»
Estou, então, em harmonia com aquela vontade alheia da qual,
aparentemente, sou dependente. Isto significa: «Faço a vontade de
Deus»
Ludwig Wittgenstein, Cadernos*

*Ares é justo, e mata aqueles que matam.
Simone Weil (a partir de Homero), Ilíada, ou o poema da força*

N

este início de século, em que conflitos continuam a devastar vários pontos do globo, e em que a guerra em larga escala regressou definitivamente ao solo europeu, após décadas de relativa paz que levaram muitos a acreditar que a Europa caminhava em direcção a uma paz perpétua, kantiana, a última novela que Tolstói escreveu ganha acrescida relevância.

Hadji Murat (1912), obra à qual Tolstói destinou expressamente uma publicação póstuma, assinala o regresso do autor ao *topus* do Cáucaso e da guerra. Décadas depois de ter participado nas campanhas do exército russo, no Cáucaso, e, em seguida, na Crimeia, de onde enviaria os seus primeiros “artigos”, ou reportagens, sobre a guerra, que o tornaram imediatamente célebre entre os seus leitores russos, Tolstói resolve visitar o (seu) passado e escrever a história do herói da resistência das tribos do Daguestão e da Chechénia.

Hadji Murat tem como pano de fundo histórico a campanha russa no Cáucaso, em meados do século XIX. O seu protagonista ou narrador não é, desta vez, um aspirante ou oficial russo que descobre as atrocidades da guerra e as descreve com inédita objectividade, e diferentes pontos de vista, alterando desse modo definitivamente, como Boris Eikhenbaum fez notar (1922), a fisionomia da guerra na literatura russa. Se nos seus contos de juventude, *A Incursão* (1953) ou *Cossacos* (1863), Tolstói parodia

e demole a “poética romântica da guerra” dos seus precursores, ou se nos contos de Sevastópol desenvolve a lição aprendida tanto no campo de batalha, onde se destacaria como oficial de artilharia, como da leitura de Stendhal,¹ em *Hadji Murat* Tolstói procede de um outro modo para contar a história do guerreiro muçulmano.

As razões pelas quais me parece hoje particularmente relevante revisitar *Hadji Murat* são assim variadas, ainda que umas sejam mais evidentes do que outras.

As razões mais óbvias são as de que o último projecto literário que ocupou Tolstói fala sobre o imperialismo russo, sobre guerras religiosas, sobre etnocentrismo, violência e resistência. A razão possivelmente menos óbvia é a de que esta obra fala também sobre dignidade humana, fé e morte.

Embora os derradeiros meses de vida do herói epónimo que Tolstói, o radical defensor do pacifismo, recriou na sua novela tardia nos remeta para uma *outra* época e uma outra guerra, a sua descrição procede dessa “força” que, para a filósofa Simone Weil, outra notável pacifista, está no centro do poema fundador da cultura ocidental, a *Ilíada*. No breve opúsculo, *Ilíada, ou o Poema da Força*, publicado em plena Segunda Guerra Mundial (1940), Simone Weil reflecte sobre o verdadeiro herói, o motor do poema homérico e do próprio devir histórico, ou seja, sobre a força destrutiva “que transforma qualquer pessoa que a ela se submeta numa coisa [...], num cadáver.”²

Na leitura da filósofa, a guerra de Tróia, tal como é narrada na épica homérica, é o momento maior da cultura ocidental. Nunca antes, nem depois, se mostrou de modo tão pungente o modo como essa força destrutiva, que não se submete a qualquer ficção reconfortante de glória ou heroísmo, se apodera de todos os intervenientes por ela movidos, coisificando-os: “As batalhas não se decidem entre homens que calculam, planeiam, tomam uma decisão e a executam, mas entre homens despojados destas faculdades”.³ A força, ou violência, aniquila não só a vítima, que sucumbe ao golpe ou à invasão, como o agressor,

1 Tolstói diz a Paul Boyer que aprendeu mais sobre a guerra a ler Stendhal do que com tratados de guerra ou do que com a sua própria experiência de batalha: “[Stendhal] ensinou-me a compreender a guerra. Reli a história da batalha de Waterloo, na *Cartuxa de Parma*. Quem antes dele descrevera a guerra daquele modo, i.e., do modo como realmente é? Lembra-se de Fabrizio atravessando o campo de batalha sem compreender ‘nada’? E como os hussardos o atiram facilmente para cima do cadáver de um cavalo, do belo cavalo do general? Mais tarde, o meu irmão, que serviu no Cáucaso antes de mim, confirmou-me a veracidade das descrições de Stendhal... Pouco depois, na guerra da Crimeia, foi-me fácil comprovar tudo isto com os meus próprios olhos. Mas, repito-lhe, tudo o que eu sei sobre a guerra aprendi primeiramente com Stendhal”, (Tolstói citado em Eikhbaum, 1922, p. 96).

2 Weil, *L’Ilíade ou le poème de la force*, 2014, p. 39.

3 *Ibid*, p. 72.

que desfere o golpe ou conquista. Weil não revisita o relato homérico sobre o desfecho da guerra entre troianos e aqueus como um documento histórico de um tempo de barbárie superado pela ação do progresso ou da síntese dialéctica. Revisita-o como um poema sobre a força *petrificante* que atravessa toda a história da humanidade, e o qual serve à filósofa para reflectir sobre o seu pacifismo ao confrontar-se com as questões históricas prementes do tempo em que vive: a invasão nazi e a necessidade de a combater.

Ler a *Ilíada* à luz da proposta inspirada de Weil implica assim lê-la como um poema sobre a guerra que atravessa a história e que mostra a humanidade comum entre beligerantes, no instante em que as suas almas despertam para voltarem a sucumbir ao império da força. Nos momentos de graça, tão raros, e por isso mesmo tão eloquentes, em que o poema homérico sublinha a equidade absoluta entre gregos e troianos, entre, por exemplo, o vitorioso Aquiles e o derrotado Heitor, já feito cadáver, entre os inimigos que amam de igual modo as esposas, os filhos, e, em particular, os companheiros de batalha, a distância entre vencido e vencedor, entre aquele que coisifica outrem, também ele já tocado pela força aniquiladora, e o cadáver do herói caído, esbate-se. É aí, nessas cenas tocantes, as quais Weil traduz directamente do grego para o *seu* francês, nesses instantes quando diante do nosso olhar atento e surpreendido “a amizade aflora nos corações dos inimigos mortais”, e faz desaparecer miraculosamente “a fome de vingança pelo filho morto, pelo amigo morto”, percebemos, “com enorme mágoa, o que faz a violência perecer, e o que ela irá fazer ainda perecer.”⁴

Em *Hadji Murat*, na narrativa que Tolstói escreveu para o tão temerário quanto vingativo guerreiro, vislumbramos vários destes momentos de graça. Aliás, o método de caracterização usado por Tolstói nesta novela, como exploraremos mais adiante, maximiza a apresentação de tais cenas. A terrível visão, por exemplo, da cabeça cortada de Hadji Murat, no capítulo 24, que antecede a descrição da cena da sua morte no capítulo seguinte, é-nos apresentada através do olhar das duas únicas personagens que poderiam perceber a *humanidade comum* do inimigo principal da Rússia: “Era uma cabeça rapada, com grandes saliências com um olho aberto e outro semicerrado, [...] o nariz coberto de sangue negro coalhado” [...], o pescoço envolto “ensanguentado”.⁵ Se o narrador conclui que aquela cabeça humana desumanizada, a “coisa” que o oficial russo manda retirar, vitorioso, de um saco, mantinha “uma expressão infantil, bondosa”,⁶ tal resulta do modo como Tolstói trabalha os

4 Ibid, p. 76.

5 Tolstói, *Hadji Murat*, 2009, p. 114.

6 Ibid.

materiais históricos e vai mostrando ao longo da sua narrativa o carácter do seu protagonista – e a natureza da vingança e da guerra. É através da amizade entre o guerreiro muçulmano e o oficial russo, o jovem Butler, de quem Hadji-Murat fica amigo “desde o primeiro encontro”,⁷ e Mária Dmítrievna, com quem desenvolve uma cumplicidade silenciosa, que vemos aquela cabeça cortada coisificada. O primeiro não consegue desviar o olhar, nem compreender como poderia ela pertencer à mesma pessoa com quem ainda havia pouco conversava amigavelmente, e confronta-se com aquela força avassaladora que, também para Weil, a *Ilíada* nos apresenta: “Havia alguém e, um instante depois, já não há ninguém”.⁸ A segunda, revoltada com a carnificina e a profanação do cadáver, afasta-se para censurar os carneiros que não vêm na cabeça profanada o homem que também eles são.

Poderíamos singularizar várias outras cenas para, à semelhança de Simone Weil, leitora e tradutora de *Ilíada*, lermos esta obra como um ‘poema da força’ irracional, que destrói por igual a racionalidade de czares e imãs, soldados camponeses e mancebos muçulmanos, mães russas e mães caucasianas. Vislumbrar a equidade entre os inimigos que se coisificam no passado recriado por Tolstói, constatando os efeitos desumanizadores da guerra que com ele revisitamos, permite observar como a vingança destrói de igual modo os vencidos e os vencedores do passado épico, da guerra do Cáucaso ou da guerra do presente.

Irei, contudo, focar a atenção num dos momentos centrais desta novela e para o qual todos os outros momentos, tão artisticamente articulados por Tolstói nesta sua narrativa breve, confluem: a perseguição e morte do seu protagonista, relatadas no último capítulo.

À semelhança dos seus contos de guerra de juventude, e dos grandes romances e novelas que se lhe seguiriam, a morte é aqui central. Como em várias outras obras, também, o protagonista morre, e o leitor é informado antecipadamente dessa morte, seja através do título que a prenuncia (e.g. *A morte de Ivan Ilitch* ou *Três Mortes*), seja através de cenas e sonhos que a pressagiam (e.g. *Infância* ou *Anna Karénina*) ou de monólogos interiores de moribundos e confissões de assassinos (e.g. *Guerra e Paz* ou *Sonata de Kreutzer*). Em *Hadji Murat*, muito antes da terrível cena da cabeça cortada do herói, o prólogo parabólico com que inicia e que emoldura a narrativa, dando a chave em que ela deverá ser lida, prefigura a cena da morte do seu herói. Também aqui, portanto, Tolstói antecipa o fim do seu protagonista. Ainda

⁷ Ibid, p. 90.

⁸ Weil, 2014, p. 40.

assim, constata-se que *Hadji Murat* morre de um modo diferente dos outros protagonistas que o antecedem (ou o único que o sucede – Aliosha). Porquê?

Antes de ensaiar uma resposta, olhemos para o processo de escrita desta novela, que atesta o trabalho que Tolstói despendeu para tornar a morte do guerreiro congruente com o carácter que lhe atribui, resgatando-o da história, da lenda e da sua própria imaginação.

O plano para escrever a história de Hadji-Murat, cujas fugas espectaculares e sucessivas vitórias em combate, quer contra os murides do imã do Cáucaso (antes de ter aderido à guerra santa), quer contra as tropas russas (depois de se ter tornado o comandante principal de Shamil, inimigo número um do czar russo), o tinham transformado num herói da resistência dos montanheses, surge referenciado explicitamente pela primeira vez nos diários de Tolstói, numa entrada de 1896:

Ontem atravessei um campo em pousio, de terra negra, acabado de ser arado. Até perder de vista, não havia nada a não ser a terra negra – nem uma só folha de erva. E então, na berma da estrada empoeirada e cinzenta estava um cardo Tártaro (bardana) com três hastes: uma estava partida, e uma flor branca, suja, pendia dela; a segunda também estava partida e salpicada de lama, negra e com o caule partido e sujo; a terceira haste espetava-se para o lado, também negra, mas ainda viva e vermelha no centro. Fez-me recordar Hadji-Murat. Gostava de escrever [sobre isso]. Defende [отстаивает] até ao fim a vida e, sozinho no meio do campo inteiro, consegue, de algum modo, defendê-la [отстоял ее].⁹

O procedimento para escrever aquele que viria a ser um dos poucos projectos literários que considerava, não obstante as reticências habituais, digno de ser publicado (ainda que postumamente, como já vimos), atesta o longo processo de depuração pelo qual a escrita da história de Hadji Murat passou. Tolstói entrega-se a uma intensa pesquisa, consultando fontes históricas, testemunhos orais, descrições etnográficas e topográficas, estatísticas, crónicas e relatos sobre as tribos caucasianas e o extermínio dos Ávaros, incluindo os seus diários e correspondência da época em que servira no Cáucaso. Entre 1896 e 1904, durante oito anos, num período superior, portanto, ao que lhe tinha levado a escrever *Guerra e Paz*, Tolstói escreve, embora com interrupções, onze variantes do conto inicialmente intitulado *O Cardo*.

Depois de várias tentativas para encontrar o “tom” e a “forma” adequados ao seu tema, e de abandonar a sequência

⁹ Tolstói, *Полное собрание сочинений*, vol. 53, 1953, p. 100.

cronológica dos capítulos, onde descrevia as experiências formativas de Hadji-Murat, a sua educação religiosa, e a adesão à *jihad* e o que a motivava, Tolstói resolve, por fim, centrar a sua narrativa no episódio da defecção de Hadji-Murat para os russos, em Dezembro de 1851, e na sua fuga e morte, quatro meses depois, num derradeiro combate lendário, às mãos dos Cossacos e Cães inimigos.

É curioso pensar que, no mesmo período em que denuncia qualquer forma de opressão como contrária à lei universal inscrita por Deus no coração de cada homem (seja a guerra, o patriotismo, os pogroms, o serviço militar obrigatório, os dogmas ou os tribunais), Tolstói recuava aos tempos idos da sua juventude, quando parte para o Tiflis, em busca de aventura e de alguma folga às dívidas que deixa para trás, para reconstituir esse território exótico, onde convive com cossacos e soldados, onde combate pela primeira vez e onde se cruza com Hadji-Murat.¹⁰

Enquanto rememorava o seu passado, lia todas as fontes disponíveis, e depurava, em sucessivas revisões, a sua narrativa sobre o temerário e vingativo murid,¹¹ Tolstói interrompia a escrita da sua novela para escrever o seu último grande romance, *Ressurreição* (1899), abrindo-o com citações dos evangelhos, que confirmam que é preciso “perdoar sempre, perdoar a todos, perdoar vezes sem fim, porque não havia quem não fosse culpado, não podendo por isso castigar ou corrigir”.¹²

Com efeito, Hadji-Murat, cujas proezas, celebradas pelos convidados do velho príncipe Vorontsov, o comandante de Tiflis a quem o guerreiro se entregou, incluíam saques ou ter mandado matar “vinte e seis prisioneiros”,¹³ não é à primeira vista o herói mais congruente com a teoria de arte em que Tolstói trabalhara vários anos e que chegou à sua forma definitiva na mesma altura em que se lançava à escrita de Hadji Murat. Quando anuncia em *O que é a Arte?* (1898) que a arte deve eliminar a violência, e postula que a arte do futuro, ao “provocar, sob condições imaginária, os sentimentos de fraternidade e amor”, treinará “as pessoas a experimentarem os mesmos sentimentos na realidade em condições idênticas”,¹⁴ estaria Tolstói a ponderar dar ao seu Hadji Murat uma forma dessa arte do futuro que imagina no seu ensaio? Ou, pelo contrário, recaíra a novela, que recusou publicar em vida, na série de obras (i.e. praticamente todo o cânone

10 Embora Tolstói estivesse em Tiflis na mesma altura em que Hadji-Murat se entrega a Vorontsov, não há evidências, nem nos diários nem na correspondência da época, de que tenha conhecido pessoalmente Hadji-Murat.

11 Tolstói, *Полное собрание сочинений*, vol. 35, 1953.

12 Tolstói, *Ressurreição*, 2010, p. 518.

13 Tolstói, *Hadji Murat*, p. 49

14 Tolstói, *O que é a arte?*, 2017, p. 253.

ocidental, suas obras incluídas) às quais é recusado o estatuto de arte, no sentido autêntico da palavra? Harold Bloom, um dos leitores mais entusiastas de *Hadji-Murat*, não tem dúvidas: esta novela, “tão estranha como a *Odisseia* e tão familiar como Hemingway”, é uma indulgência do seu autor à imaginação artística que julgara ter esconjurado quando repudia a literatura e passa a devotar as suas energias à *imitatio Christi* e à arte do sermão. Tolstói, o “profeta da não-violência”, encontra-se simplesmente ausente da obra-prima que escreveu para o guerreiro muçulmano, avatar moderno, numa era democrática, do herói da épica clássica. Para Bloom, *Hadji-Murat* é “a melhor história do mundo” porque é, indiscutivelmente, a história mais shakespeariana do romancista, e é a sua “pedra-de-toque pessoal do sublime da prosa de ficção”.¹⁵

Pese embora a avaliação encomiástica de Bloom, o resultado deste longo processo de depuração é pouco consensual entre os críticos que se debruçaram sobre *Hadji-Murat*. Tal acontece, todavia, não apenas por esta obra contrariar presumivelmente o “princípio da não-resistência” que Tolstói deriva do Sermão da Montanha e elege como a chave para a compreensão da doutrina de Cristo, purgada dos sedimentos exegéticos e conotações teológicas que a tinham transformado em afirmações metafísicas sobre a divindade de Cristo. Certos leitores inserem *Hadji-Murat* nos moldes narrativos rígidos, e decepcionantes, que caracterizam a “arte da ficção”, didáctica e crescentemente parabólica do Tolstói tardio. Em contraste com o panegírico de Bloom à qualidade única do sublime em *Hadji-Murat*, a qual tudo desculpa, até o “simbolismo demasiado óbvio” do prólogo, técnica subversiva desta narrativa, o crítico britânico John Bayley olha para esta novela como o culminar da busca pela perfeição estética. Lamenta-o, porém, pelos motivos pelos quais Bloom o celebra. A nova “arte da comunhão” do Tolstói crescentemente metafórico e confiante na arte de “infectar o seu recipiente com um sentimento”, produz a narrativa “mais laboriosamente urdida” de Tolstói. Todavia, por este mesmo motivo, ela é para o crítico decepcionante: *Hadji-Murat* não é mais do que uma “parábola sem sentido”.¹⁶ O egotismo gargantuesco de Tolstói, a sua auto-absorção, condição necessária da monumental galeria de indivíduos encarnados e imperfeitos que desfilam como que por acidente em *Guerra e Paz*, é sacrificado no altar, não da “arte pela arte”, mas no da “vida boa”, na imitação do que “deverá ser”.

Por seu turno, Wittgenstein, um outro notável leitor do Tolstói tardio, parece ter sido imune aos efeitos negativos, mencionados

15 Bloom, “Tolstoy and Heroism”, *The Western Canon*, 1995, p. 313.

16 Bayley, *Tolstoy and the Novel*, 1966, p. 192.

por John Bayley, da superação do “solipsismo tolstóiiano” a favor do princípio que afirma que uma obra literária é tanto melhor quanto melhor mostrar aquilo que *deverá ser* (i.e. o caminho do bem), e não descrever aquilo que na verdade aconteceu. Além de professo admirador das narrativas exemplares e parábolas religiosas tardias, publicadas sob o título inglês de *Twenty-Three Tales*, Wittgenstein nutria particular apreço por *Hadji-Murat*. As evidências biográficas apontam para que este apreço se terá mantido constante. O entusiasmo inicial de Wittgenstein por esta obra “maravilhosa”, expresso numa carta a Bertrand Russell, datada de 1912, quando estudava ainda com o filósofo e matemático em Cambridge, não se terá desvanecido. Décadas mais tarde, Wittgenstein continua a qualificar *Hadji-Murat* com o mesmo adjetivo e a aconselhar a sua leitura, pois ela é a prova de que o seu autor é “um homem A SÉRIO” e de que “tem o direito de escrever.”¹⁷

Lembre-se de que, sob a influência da lição moral d’*Os Meus Evangelhos*, a versão de Tolstói dos quatro evangelhos, Wittgenstein aconselhava a leitura daquela obra, que o mantivera “praticamente vivo” quando combatia como voluntário na Frente Russa, aos amigos que atravessavam *crises espirituais*. Anos mais tarde, no contexto de mais uma Grande Guerra, Wittgenstein volta ao Tolstói tardio para aconselhar *Hadji-Murat* aos discípulos que cumpriam o serviço militar a bordo de um navio. Podemos especular que Wittgenstein terá lido então, e sugerido aos amigos, que lessem o relato dos últimos meses de vida de Hadji Murat imaginado por Tolstói, não como uma descrição épica sobre a morte de um herói, tão remoto e exótico como Aquiles ou Heitor, mas como um ‘poema da força’ de Weil que, ao incidir sobre questões fundamentais, responde também a questões históricas, nomeadamente, às tornadas prementes pela guerra então em curso. É no contexto desta mesma guerra que, como vimos, Simone Weil problematiza a defesa absoluta do pacifismo e revisita a *Ilíada*, não para condenar o que se lhe afigurava necessário (defender a França e a Europa do exército nazi), mas para condenar filosoficamente a barbárie, a suspensão da racionalidade, que atravessa a história.

Quer seja lida como uma fonte histórica, uma glorificação da luta, incompatível com a doutrina da não-violência do seu autor, como uma superação do solipsismo que insufla de vitalidade as personagens pré-profeta do pacifismo – ou ainda como um ‘manual terapêutico’ em tempos de guerra –, *Hadji-Murat* é uma obra singular no contexto da produção literária de Tolstói, como temos feito notar.

17 Malcolm, *Ludwig Wittgenstein, A Memoir*, 2001, p. 95.

Ela é particularmente singular se tivermos em mente o carácter do seu protagonista. Tematicamente, Hadji-Murat aproxima-se de Cossacos, podendo até ser, como V. Chklovski propôs, o término desse romance cossaco que Tolstói começa a escrever quando parte com o irmão para o Cáucaso, em 1851, e ao qual regressará repetidamente ao longo dos anos.¹⁸ Mas quão distinto é o seu protagonista de Olénin. Hadji Murat não é um aristocrata moscovita dissoluto, como Olénin (ou o jovem Tolstói), que foge das dívidas ao jogo e ao alfaiate e parte para o Cáucaso para viver uma “vida como deve ser”: ora matando e subjugando, com uma coragem e força épicas, os montanheses selvagens; ora, num outro cenário, igualmente glorioso, ele próprio conquistado pela beleza primitiva dos montes e das escravas circassianas (a uma das quais amará, ensinando-lhe línguas várias e cultivando-a na arquitectura gótica e literatura francesa), se torna num dos guerreiros montanheses, “e defende com eles a sua independência, lutando contra os russos”.¹⁹

Em contraste com as várias declinações da narrativa de crise de sentido e de demanda pela fé, nos grandes romances ou nas narrativas tardias, *Hadji-Murat* não procura uma resposta última para a pergunta que está no centro de todas as ‘confissões’, sejam ficcionais ou autobiográficas, de Tolstói: qual o sentido da vida que a morte não destrói? Atentarmos ao método de composição a partir do qual Tolstói cria o seu ‘poema da força’, e descreve a morte do seu guerreiro, permite compreender melhor os contornos desta singularidade.

Na altura em que Hadji-Murat, numa reviravolta inesperada, se entrega ao comandante-em-chefe de Tiflis, oferecendo-se para lutar ao lado dos russos contra o imã Shamil em troca da ajuda do czar para resgatar a família, refém do imã, Tolstói servia como voluntário no exército russo estacionado no Cáucaso. É aqui, de Tiflis, que escreve, em 23 de Dezembro de 1851, uma carta ao irmão Serguei, onde relata as novidades das suas aventuras militares e extra-militares: a iminente promoção a oficial de bateria, a expectativa de partir numa incursão e, vestido à moda local, contribuir, “com a ajuda de uma espingarda, para a destruição dos pérfidos, predatórios e recalitrantes Asiáticos”, mas também os êxitos das caçadas, os avanços na língua tártara e na comunicação com as ciganas locais. A carta termina com o anúncio do acontecimento que viria a ter consequências importantes para o sucesso da campanha no Norte do Cáucaso: a defecção para os russos do “número dois de Shamil, um certo

18 Nas digressões e aforismos com que Chklovski percorre o labirinto de conexões da obra de Tolstói, as suas inovações, derivações e padrões repetitivos, *Hadji-Murat* surge como a consumação da viagem postergada de Olénin: o término de *Cossacos* é a composição mais poética de Tolstói – as variantes de *Hadji-Murat*. Cf. Chklovski, *The Energy of Delusion*, Shushan Avagyan (trad.). Champaign: Dalkey Archive Press, 2007, p. 67.

19 Tolstói, *Cossacos*, *Novela do Cáucaso*, 2010, pp. 17-18

Hadji-Murat”, o qual, embora “fosse o cavaleiro mais corajoso (dzhigit), e o mais destemido de toda a Chechénia, tinha cometido uma acção torpe”.

Mais de quarenta anos após se ter cruzado com Hadji-Murat e de as suas façanhas, incluindo o modo como, “rodeado pelos inimigos, cantou a sua cantiga de morte e se lançou sobre o punhal”, serem pretexto, decorridos outros tantos anos, para as conversas (vagamente socráticas) de Tolstói com os seus alunos camponeses sobre o valor da arte, o autor, já imerso na pesquisa e escrita da sua novela, indica, numa entrada do diário de 1897: “o principal é expressar nela [Hadji-Murat] o logro da fé [обман веры]. Quão bom ele teria sido, não fosse por aquele logro”.²⁰

Contudo, após as sucessivas modificações através das quais Tolstói vai limpando, para confusão da maioria dos leitores, o seu manuscrito de todos – ou quase todos – os indicadores, tipicamente Tolstóianos, sobre o sistema de valores que ali se aplica e sobre os princípios éticos que orientam as ‘cartografias espirituais’ das suas personagens, o episódio da deserção de Hadji-Murat é descrito sem que Tolstói aluda a que pudesse ter sido uma “acção torpe”, fosse por constituir uma traição (ao seu comandante, Shamil), ou por ser, como o comandante russo Loris-Melikov pondera, uma artimanha “para espiar os pontos fracos dos russos”.²¹ Verifica-se que, ao eliminar as digressões, presentes nas primeiras versões, sobre a *brutalidade* da ocupação russa, as reflexões sobre a sharia, tariqa e manifat, ou os apontamentos etnográficos e juízos sobre os Chechenos, os quais “naquela época, não valorizavam a vida humana, quer a dos outros, quer a própria”, Tolstói se desvia do seu propósito inicial: o de expressar o “logro da fé” de Hadji-Murat e como este se imprime numa falha de carácter.

Ao desviar-se da intenção inicial, Tolstói acaba também por resolver a controvérsia que a defecção do seu herói suscitara nos seus contemporâneos e nos historiadores. Tolstói articula cuidadosamente a sua narrativa e os diversos pontos de vista das personagens com os materiais históricos seleccionados, por forma a que não subsistam, neste aspecto, dúvidas sobre os motivos (e a seriedade) do seu protagonista. Um breve monólogo interior, seguido da descrição de um sonho, no início da narrativa, são suficientes para apaziguar o cepticismo do leitor e confirmar a veracidade (ou sinceridade) do relato posterior de Hadji-Murat: o seu desentendimento com Shamil não é um ardil, é *verdadeiro* e, para mais, motivado pela ambição do imã em assegurar a sucessão dinástica, afastando o seu rival

20 Tolstói, *Полное собрание сочинений*, vol. 53, 1953, p. 144.

21 Tolstói, *Hadji Murat*, p. 61.

mais temível. Em contraste com os dois déspotas, o czar e o imã, que alimentam a guerra, os seus interlocutores russos, cujos discursos não fluem necessariamente das suas naturezas, o carácter de Hadji-Murat revela-se na congruência entre *palavra e acção*.

Não é apenas neste aspecto (crucial para os historiadores) que Tolstói se exime a tecer qualquer crítica às acções de Hadji-Murat ou a sugerir, quer através do narrador onisciente, quer através das outras personagens, que a sua vida tenha sido uma vida mal vivida porque submetida a um código moral errado (imposto pela adesão à hazavat), incompatível com o princípio que permite compreender que a violência apenas pode gerar mais violência.

Desde o plano de Hadji-Murat para vingar, em conformidade com a lei tribal, a morte dos Cãos, seus irmãos adoptivos, e assassinar o imã Gamzat, em plena festa na mesquita, até ao seu derradeiro combate, quando olha, sem se perturbar, para os “belos olhos” do seu murid favorito, morto a seus pés, e o afasta, para prolongar mais uns instantes a sua missão letal, até também ele tombar, nenhuma acção de Hadji-Murat, por muito violenta, é condenada ou descrita de modo a evidenciar qualquer falha no seu carácter – ou o “logro” da sua fé.

Este tratamento da violência por parte de Tolstói, o “profeta da não-resistência ao mal”, é inusitado, tanto mais por estar assente numa estratégia discursiva pouco usada por Tolstói fora do âmbito das suas adaptações de contos e lendas tradicionais: a taciturnidade do seu narrador. O esvaziamento de conteúdo de Hadji-Murat, isto é, dos juízos morais e filosóficos, patentes nas primeiras versões (e, tipicamente, em todas as obras de Tolstói), e a concomitante contenção discursiva do narrador da “narrativa-dentro-da-narrativa” de Hadji-Murat, têm sido, como já foi referido, ora lamentados por uns, ora enaltecidos por outros, por motivos diversos. Tal contenção dramática poderá ser associada ao método através do qual Tolstói pondera mostrar o “carácter volátil” do seu herói.

Numa entrada do diário de 1898 e após várias cogitações sobre o desejo de escrever uma obra literária “onde pudesse exprimir claramente a natureza fluida do homem; o facto de um mesmo homem ser agora um vilão, agora um anjo, agora um sábio, agora um idiota, agora um homem capaz, agora a mais impotente das criaturas”, Tolstói explica o ambicionado método de caracterização através “do que os ingleses chamam de ‘peepshow’: primeiro mostra-se [показывается] uma coisa e depois outra debaixo de um vidro. Este é o modo de mostrar [показать] Hadji-Murat: como marido, fanático, e por aí adiante”.²²

22 Tolstói, *Полное собрание сочинений*, vol. 53, 1953, p. 188.

O método do *peepshow*, através do qual a narrativa progride de forma sincopada, sem ordem ou direcção aparentes, permite a Tolstói mostrar fragmentos da “vida secreta” do seu protagonista que nenhuma fonte histórica lhe poderia ter fornecido: as reminiscências da sua infância, com os seus cheiros e sabor do leite coalhado, os rituais de iniciação e as toadas compostas pela mãe, involuntariamente evocadas pelas canções guerreiras e pelo chilreio dos rouxinóis, pouco antes do seu último combate;²³ o prazer que experimenta ao observar a “força, a flexibilidade e a destreza” dos movimentos do “seu querido filho Iussuf”;²⁴ a perspicácia com que entende que o aguarda a mesma morte dos *djiguit* das canções de guerra (Gamzat) e a das lendas montanhesas (o falcão), a tranquilidade solene com que a aceita, estendendo a *burka* e fazendo o *namázi*; a concentração com que luta até à morte, sem sentir “pena, nem raiva, nem qualquer desejo”.²⁵

A caracterização através do *peepshow*, com a sua ênfase na natureza “fluida” do seu herói – Hadji-Murat “como marido, fanático, e por aí adiante” –, poderá contribuir para a atmosfera simultaneamente *estranha* e *natural* desta narrativa, que tanto fascina Harold Bloom.

Na primeira versão do manuscrito, vemos Hadji-Murat a lutar encarniçadamente, lançando invectivas aos seus inimigos, até cair ferido. Pouco depois, está a morrer como os protagonistas de Tolstói que buscam apaixonadamente o sentido da vida. A imagem do seu inimigo de sangue, Shamil, a cara corada de Mária Dmitriévna e o filho surgem-lhe à frente até se fundirem numa só figura: Hadji Murat está diante, só e mais nada, de Alá, “do qual ele viera e para o qual regressava agora. E de repente compreendeu de tudo. Que não tinha de ser assim. Que tudo estava errado.”²⁶

Seis anos mais tarde, Tolstói silencia Hadji-Murat, como David Herman chama a atenção,²⁷ e põe-no a morrer apenas com uma prece nos lábios. Na última versão, a “vida secreta” de Hadji-Murat permanece a “vida secreta” de Hadji-Murat. Sublinhe-se assim que Tolstói não tenta descrever o momento para o qual toda a sua narrativa conflui – a morte do guerreiro – como uma conversão, o acordar de um sonho para a verdadeira vida, a vida no espírito. O trabalho de depuração de Tolstói em torno do feroz guerreiro da resistência tem como resultado surpreendente

23 Provavelmente de modo a enfatizar a taciturnidade de Hadji-Murat, e o muito que o guerreiro *deliberadamente* omite no seu relato autobiográfico, Tolstói acaba, após muitas hesitações, por transpor as recordações da infância do protagonista para o capítulo 23, quando ouve as canções guerreiras, pouco antes de fugir com os seus murides.

24 Tolstói, *Hadji Murat*, p. 111.

25 *Ibid*, p. 122.

26 Tolstói, *Полное собрание сочинений*, vol. 35, p. 305.

27 Herman, “Khadzhi-Murat’s Silence”, 2005, p. 5.

mostrar que, ao contrário dos militares russos, Hadji-Murat já vive para o espírito. Quando, no final, vê fracassar os seus planos, prepara-se para morrer, da mesma forma como vivera: – sem temor, sem dúvidas, remorso – mas também sem ostentar qualquer desprezo pela vida.

A sua preparação para a morte não passa por compreender e tentar corrigir os seus erros, nem por nos dizer que a sua vida tinha sido uma vida mal vivida e que alguma coisa essencial lhe escapara.

Soaram vários tiros, ele cambaleou e caiu. Vários milicianos precipitaram-se, com guinchos rejubilantes, para o corpo caído. Porém o que lhes parecia um corpo morto de repente mexeu-se. Primeiro levantou a cabeça rapada ensanguentada, sem gorro, depois soergueu o tronco e, agarrando-se a uma árvore, pôs-se completamente de pé. Parecia tão pavoroso que os atacantes pararam. Ele, porém, estremeceu de repente, afastou-se da árvore e, como um cardo cortado, caiu sobre a cara e não se mexeu mais.

Não se mexia, mas ainda sentia. Quando Agá Gadji, o primeiro a acorrer, lhe bateu com um grande punhal na cabeça, pareceu a Hadji-Murat que lhe estavam a dar marteladas no crânio, e não percebia quem o estava a fazer nem porquê. Foi a sua derradeira consciência da ligação com o seu corpo. Não sentia mais nada e os inimigos espezinhavam e cortavam um objecto que já não tinha nada a ver com ele. Agá Gadji pisou-lhes as costas, decepou-lhe a cabeça com dois golpes e, com cuidado, para não sujar os tchuviakes com o sangue, rolou-a para o lado a pontapé. Inundando as ervas, o sangue vermelho jorrou das artérias do pescoço e o sangue negro da cabeça.

Kargánov, Agá Gadji, o Cão Akhmet e todos os milicianos, como caçadores ao pé de um animal abatido, juntaram-se sobre os corpos de Hadji-Murat e dos seus homens (Khanefi, Kurban e Gamzalo foram amarrados) e, parados no meio dos arbustos envoltos no fumo da pólvora, conversavam alegremente, rejubilando com a vitória.

Os rouxinóis que se haviam calado durante o tiroteio voltaram a chilrear, primeiro um mais próximo, depois outros, nos extremos dos arbustos.²⁸

Ao morrer desta forma, resistindo até ao fim, mas sem interpelar a divindade, sem criticar, discutir ou fazer correcções a Deus, e sem duvidar da justiça divina, como Job, ou de que tal como para a árvore cortada, que “pode ainda reverdecer”, há também esperança para o homem,²⁹ Tolstói talvez tenha conseguido mostrar o que afinal de contas pretendia desde o início. Quando, entre as suas reflexões diárias sobre a

²⁸ Tolstói, *Hadji Murat*, p.123.

²⁹ Cf. Job 14:7

ausência de compaixão de Shakespeare pelos sofrimentos de Lear, se deparou no campo com um cardo partido, sujo de lama, mas ainda vivo e vermelho no centro: que Hadji-Murat, tal como o cardo arrancado à terra consegue sozinho, de “algum modo, defender a vida”.

Pela primeira vez, numa obra de fôlego maior, Tolstói emoldura a história do seu herói a partir do “ponto de vista da eternidade” e não da moldura da “busca apaixonada pela fé”. Daí que Tolstói descreva a morte (e a vida) de Hadji-Murat de uma forma tão diferente do habitual: Hadji-Murat não procura o sentido da vida.

A estranha objectividade, quase desapaixonada, com que tal é mostrado na última cena de *Hadji-Murat* torna a terrível morte do guerreiro mais semelhante à descrita em “Três Mortes”, a morte da árvore, do que à de Andrei, Anna Karénina, Ivan Illitch, ou qualquer outro protagonista anterior a si:

De repente, no meio das machadadas, ouviu-se um ligeiro estalido. Todo o corpo da árvore estremeceu, inclinou-se, endireitou-se logo, e cambaleou, assustado na sua raiz. Por um instante silenciou-se tudo, mas a árvore voltou a inclinar-se, de novo se ouviu o estalido estranho no seu tronco e, quebrando os galhos e os ramos, a árvore tombou inteira no solo húmido, da copa à raiz. Os sons do machado e dos passos calaram-se. O pisco assobiou e voou mais para cima. O raminho que o pássaro tocou com as asas balançou um pouco e imobilizou logo todas as suas folhas, como os outros. As árvores, no novo espaço aberto, exibiam com uma alegria ainda maior os seus ramos imóveis.

[...]

Os pássaros azafamavam-se no fundo do bosque e, enlevados, trinavam qualquer coisa feliz, as folhas palpitantes de seiva cochichavam, alegres e calmas, nas ramagens vivas que se mexiam com vagar e majestade por cima da árvore caída e morta.³⁰

Há, contudo, duas diferenças cruciais entre uma e outra morte, além da mais óbvia, a de que uma árvore não poderá ser plenamente coisificada ou transformada num cadáver pelo seu semelhante, para usar os termos da meditação de Weil sobre a violência.

No final do conto de Tolstói a morte da árvore mostra-se duplamente útil: ao cair, o espaço que deixa na floresta densa permitirá às árvores contíguas crescerem com maior pujança e a madeira do seu corpo servirá para esculpir a cruz, o único símbolo que assinalará a campa do camponês recto, que viveu de acordo com a natureza. E a morte de Hadji Murat? Poderia ela ser considerada alguma vez útil no contexto de uma lógica de

30 Tolstói, “Três Mortes”, *O Diabo e Outros Contos*, 2008, p. 185.

economia integral'? Quem, ou a que causa maior, poderia ela beneficiar? Faz sentido aplicar o critério de utilidade quando se trata de uma vida humana? Não é a violência exercida pela mão sobre o machado que corta a árvore distinta da violência da mão que corta a cabeça de *outro* soldado?

Por outro lado, poderemos questionar que espécie (de pessoa) está preparada para a morte, para a olhar de frente, sem que isso signifique o colapso da razão e de todo o sentido. Nem Tolstói, que nos põe a raciocinar com o seu cavalo-narrador sobre a inutilidade, ou absurdo, do conceito de propriedade privada, da violência que esta organização de valor exerce sobre pessoas, terras e cavalos, conseguiria pôr-nos a reflectir sobre o sentido da vida por meio de uma árvore ou pedra falantes. Mas a interrogação persiste: em que sentido é que poderemos acompanhar Tolstói e concluir que, no final, quando morre, Hadji Murat consegue de algum modo vencer? Talvez se tivermos em mente que, ao contrário dos outros protagonistas das suas obras maiores, Hadji Murat não tem medo da morte, não a lamenta, porque para ele a vida tem um sentido que a sua morte não irá destruir. Como já afirmámos, Hadji Murat está preparado para a morte, não porque a filosofia (ou razão) o tenha guiado, não porque a morte seja um dado natural ou porque uma experiência de conversão religiosa tenha infundido de sentido os seus últimos instantes. Hadji Murat já vive *para* a morte.

Numa das três conferências que deu em Lisboa, a 13 Dezembro de 2021, intitulada "The Fear of Death and Whether Philosophy helps you with it",³¹ a filósofa Agnes Callard argumenta com brilhantismo a favor da capacidade de a filosofia nos ajudar a enfrentar a morte. Ao longo da sua investigação sobre o medo da morte, Callard lê vários excertos de *Ivan Illitch* e de *Guerra e Paz*, em que a razão se confronta com a incapacidade de conferir sentido à vida.

Às descrições profundas e comoventes de Tolstói sobre o colapso do sentido da vida diante da morte iminente, Gallard contrapõe outra história: a narrativa platónica sobre a morte de Sócrates (mas também uma outra história pessoal, a morte recente de um amigo seu, também ele filósofo).

A cena da morte em *Fédon*, o diálogo onde Platão descreve com mestria artística as últimas horas de vida de Sócrates, na companhia dos seus amigos e discípulos fiéis, serve a Callard para contrastar duas atitudes filosóficas diante da morte. Ao contrário do que sucede nos protagonistas de Tolstói, que experimentam, isolados dos outros, a insolubilidade do problema do sentido, o protagonista de Platão, cujo projecto de vida

31 Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NH777d0jAc&t=2595s>

assenta na actividade filosófica, não colapsa diante da sua morte. A sua fé inabalável, quer na imortalidade da alma, na argumentação filosófica e na amizade, condição necessária para qualquer actividade filosófica, permite a Sócrates olhar de frente a morte. *Fédon* mostra para Callard que dialogar diante da experiência da morte é o supremo acto filosófico.

Sócrates, com efeito, dialoga até ao fim. A tranquilidade plácida, por vezes jocosa, e quase implausível, com que ele aceita a sentença à morte, para mais injusta, e defende a imortalidade da alma, e o dever concomitante dela cuidar na “totalidade do tempo”, não somente no espaço da vida, para argumentar que o verdadeiro filósofo é aquele que se exercita para a morte, perturba tanto os amigos que o acompanham até ao fim como nós, os seus leitores. Sócrates conversa até ao fim com os amigos, convida-os a examinar os seus argumentos e a contra-argumentar. Dissuade-os exemplarmente contra a “misologia” (i.e. desconfiança na argumentação) enquanto caminha alegremente para a morte, de frente, dialogando. Nesse sentido, a descrição da morte de Hadji Murat não oferecerá qualquer espécie de consolo: o guerreiro enfrenta a morte, sem se dirigir a ninguém, sem oferecer argumentos contra ou a favor da guerra. Personificará, assim, mais um dos “misólogos” de Tolstói que Callard aptamente descreve. Descrer, como Tolstói (e como também, aliás, Wittgenstein) na capacidade de a filosofia oferecer consolo e confiança diante da morte, de ela proporcionar uma saída do silogismo terrível com que Ivan Ilitch se debate – o de que se Caio é mortal e todos os homens são mortais EU também sou mortal –, acarreta também, para Callard, ser-se misantropo. A falência do logos é assim a falência da comunidade humana.

A descrição da morte de Sócrates é de facto tão comovedora quanto radicalmente distinta da descrição da morte de Hadji Murat:

Em seguida, carregando com força num pé, perguntou-lhe se ainda sentia, ao que ele respondeu que não. Recomeçou depois pela parte inferior das pernas; e, assim subindo, nos fez ver que se tornava frio e hirto. Sem deixar de o palpar, observou-nos que, quando lhe atingisse o coração, seria o fim ... E já praticamente toda a região do ventre estava gelada quando Sócrates, descobrindo o rosto – pois tinha-o, com efeito, coberto –, disse estas palavras, as últimas que proferiu:

– Críton, devemos um galo a Asclépio... Paguem-lhe, não se esqueçam!

– Assim se fará – assegurou Críton. – Vê se tens mais alguma coisa a dizer...

A esta pergunta já nada respondeu. Passado pouco tempo, estremeceu e o homem descobriu-lhe o rosto: tinha o olhar fixo. Vendo isto, Críton fechou-lhe a boca e os

olhos.

E foi este, Equécrates, o fim do nosso amigo – o homem que, poderíamos dizê-lo, foi, de todos com quem privámos, o mais excelente, e também o mais sensato e o mais justo³²

Contudo, pergunto-me se a diferença será assim tão radical? Se aceitarmos a tese socrática de que o filósofo verdadeiro é aquele que se exercita para a morte, aquele que sabe viver para morrer, talvez essa atividade filosófica possa ter realizações diferentes? Wittgenstein, conhecendo bem a lição dos “misólogos” de Tolstói, praticou a filosofia de modos diferentes no decorrer da sua vida. Mas desde o *Tractatus* ela diz-nos que o fim da própria actividade filosófica é em si um exercício filosófico. O apreço de Wittgenstein pela última novela de Tolstói prendia-se possivelmente com o facto de nela o sentido da vida não ser apresentado como um problema filosófico sem solução, à semelhança de outras obras do autor. Tolstói tem o direito a escrever, diz Wittgenstein, porque mostra em *Hadji Murat* que a “vida feliz” é a vida vivida “em consonância com o mundo”, seja esse mundo o do muçulmano autêntico ou do cristão autêntico.

Quando lentamente perde a consciência do seu corpo, Hadji Murat poderá não ter um Fédon ao seu lado para mais tarde descrever aos amigos como morreu o “mais excelente, o mais sensato e o mais justo” dos homens. Mas tem um narrador que se encarrega de mostrar “o sorriso infantil e bondoso” que mantém na morte e a força contra a qual ele bravamente lutou: “Butler não conseguiu desviar os olhos da cabeça terrível. Pertencia àquele mesmo Hadji Murat, com quem, havia pouco, ele passava as tardes, conversando alegremente.”³³

Por outro lado, alargando o sentido de ‘diálogo’, para nele incluir as interacções entre escritor-leitor, entre palavra-discurso, podemos também pensar que os grandes misólogos e misantropos que Tolstói criou até ao fim da sua vida são peças do diálogo maior que o autor manteve diante da sua própria morte – e da nossa, que o lemos.

Referências bibliográficas

- BLOOM, Harold. “Tolstoy and Heroism”. In: *The Western Canon*. New York: Riverhead Books, 1995.
- BAYLEY, John. *Tolstoy and the Novel*. London: Chatto & Windus, 1966.
- CALLARD, Agnes. *The Fear of Death and Whether Philosophy*

32 Platão, *Fédon*, 1998 (117c-118a), pp. 131-132.

33 Tolstói, *Hadji Murat*, p.115.

- helps you with it*. Lisboa: Brotéria, 13 dezembro 2021 [<https://www.youtube.com/watch?v=NHi777d0jAc&t=2595s>]
- HERMAN, David. "Khadzhi-Murat's Silence". In: *Slavic Review*, vol. 64, n. 1, 2005.
- MALCOLM, Norman. *Ludwig Wittgenstein, A Memoir*. Oxford: Clarendon Press, 2001.
- PLATÃO, Fédon. Intro., trad. e notas Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Coimbra: Minerva, 1998.
- TOLSTOI, Lev. "Произведения" (Obras). In: *Полное собрание сочинений* (Obras Completas Reunidas), Том 35. Москва: Государственное издательство, 1950.
- TOLSTOI, Lev. "Дневники и Записные книжки" (Diário e Cadernos de anotações). In: *Полное собрание сочинений* (Obras Completas Reunidas), Том 53. Москва: Государственное издательство, 1953.
- TOLSTOI, Lev. "Três Mortes". In: *O Diabo e Outros Contos*. Trad. e notas Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2008.
- TOLSTOI, Lev. *Hadji Murat*, Trad. e notas Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Relógio d'Água Editores 2009.
- TOLSTOI, Lev. *Cossacos, Novela do Cáucaso*. Trad. e notas Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.
- TOLSTOI, Lev. *Ressurreição*. Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Editorial Presença, 2010.
- TOLSTOI, Lev. *O que é a arte?*. Trad. Ekaterina Kucheruk, Lisboa: Gradiva, 2017.
- WEIL, Simone. *L'Iliade ou le poème de la force*. Pref. Claude Le Manchec. Paris : Éditions de l'éclat, 2014.