

The cover features a central black and white photograph of Leo Tolstoy, an elderly man with a long white beard, wearing a dark coat and boots. He is sitting on a bar chart with four teal bars of decreasing height from left to right. The background is a light beige color with a faint grid of thin red lines. In the top left, there is a red trapezoidal shape containing the word 'RUS' in white. To the right of this, the text 'REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA' is printed in black. In the bottom right, there is a large, solid orange curved shape. At the bottom, a yellow banner contains the main title in white. The word 'Dossiê' is written in yellow on the left side of the teal bars.

RUS

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

Dossiê

Tolstói – pensador e artista da diferença

Maio de 2024
Vol. 15 Número 26
ISSN: 2317-4765

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Reitor Prof. Dr. Carlos Gilberto
Carlotti Junior

Vice-reitora Profa. Dra. Maria
Arminda do Nascimento Arruda
FACULDADE DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Diretor Prof. Dr. Paulo Martins
Vice-Diretora Profa. Ana Paula
Torres Megiani

DEPARTAMENTO DE LETRAS
ORIENTAIS

Chefe Prof. Dr. Antonio José
Bezerra de Menezes Jr
Vice-chefe Profa. Dra. Lusine
Yeghiazaryan

CONTATO

Telefone: +55 11 3091-4299
E-mail: rus.editor@usp.br

SITE

revistas.usp.br/rus



Equipe Editorial

Editor responsável Fátima Bianchi, Universidade de São Paulo, Brasil
Assistente editorial Rafael Bonavina, Universidade de São Paulo, Brasil
Projeto Gráfico e Capa Ana Novi, Universidade de São Paulo, Brasil
Diagramação Raquel Siphone, Universidade de São Paulo, Brasil
Monitora Clara Abrão de Araújo, Universidade de São Paulo, Brasil
Editores do dossiê Jimmy Sudário Cabral, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil/ Gérard Bensussan, Université de Strasbourg, France

Conselho Editorial

Arlete Cavaliere, Universidade de São Paulo, Brasil
Bruno Barretto Gomide, Universidade de São Paulo, Brasil
Cássio de Oliveira, Portland State University, Portland, United States
David G. Molina, University of Chicago, Chicago, United States
Denise Regina Salles, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Elena Nikolaevna Vassina, Universidade de São Paulo, Brasil
Kate R Holland, University of Toronto, Toronto, Canadá
Mario Ramos Francisco Junior, Universidade de São Paulo, Brasil
Omar Lobos, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Sonia Branco Soares, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Valteir Benedito Vaz, Fundação Santo André, São Paulo, Brasil

Conselho Científico

Andrei Kofman, IMLI Rossískaia Akadîémia Naúk, Rússia
Aurora Fornoni Bernardini, Universidade de São Paulo, Brasil
Carol Apollonio, Duke University, Durham, United States
Daniel Aarão Reis Filho, Universidade Federal Fluminense, Brasil
David Mandel, Université du Québec a Montréal, Canadá
Georges Nivat, Université de Genève, Suíça
Igor Volgin, Moskvovski Gossudarstvieni Universitiét im. Lomonóssova, Rússia
Luciano Ponzio, Università del Salento, Lecce, Itália
Paulo Bezerra, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Peter Steiner, University of Pennsylvania, United States
Rubens Pereira dos Santos, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Vassili Mikhailovitch Tolmatchoff, Moskvovski Gossudarstvieni
Universitiét im. Lomonóssova, Rússia
Vladimir N. Zakharov, Petrozavodsk State University, Russia
Yuri Nikolaievitch Guirin, IMLI Rossískaia Akadîémia Naúk, Rússia

Editores Honorários

Boris Schnaiderman, Universidade de São Paulo, Brasil
Jerusa Pires Ferreira, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Avaliadores desta edição:

United States: Portland State University, Portland: Cássio de Oliveira. / **Argentina:** Universidade de Buenos Aires: Laura Gherlone / Universidad Nacional de San Martín: Renata Carla Finelli. / **Portugal:** Universidade Católica de Lisboa: Alex Villas Boas. / **Brasil:** Fundação Santo André: Valteir Benedito Vaz. / Universidade Federal da Bahia: Milan Puh. / Universidade de Brasília: Cristina Dunaeva. / Universidade Estadual de Campinas: Thyago Marão Villela. / Universidade Federal Fluminense: Ana Carolina Huguenin. / Universidade Federal de Juiz de Fora: Humberto Quaglio. / Universidade Federal de Ouro Preto: Alice Vieira Botelho. / Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Daniela Mountian. / Universidade Federal de Santa Catarina: Marcelo Lotufo. / Universidade Federal do Sergipe: Cicero Bezerra. / Universidade Federal do Rio de Janeiro: Diego Leite de Oliveira, Eduardo Guerreiro Losso, Priscila Nascimento Marques, Sonia Branco. / Universidade de São Paulo: Arlete Cavaliere, Aurora Fornoni Bernardini, Bruno Gomide, Fabiola Bastos Notari, Flavia Cristina Aparecida Silva, Henrique Canary Rodrigues, Leticia Mei, Marina Damaros, Mario Ramos Francisco Junior, Rafael Frate, Sheila Grillo.

ISSN: 2317-4765

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

Maio de 2024
Volume 15 Número 26

Editorial Fatima Bianchi	09
Apresentação Jimmy Sudário Cabral e Gérard Bensussan	12
1. Over the Prison Wall Michael Denner	17
2. Tolstoy against Things: Ostranenie, Pragmatic Conversions and Natural Attitude Guilhem Pousson	29
3. Saber viver, saber morrer: <i>Hadji Murat</i> , ou o poema da força Ana Matoso	60
4. Tolstoï, écrivain de la différence et de la conversion éthique Yoann Colin	80
5. Errância do cogito no jovem Tolstói: liberdade e ascese da vontade (1847–1852) <i>/ Errance du cogito chez le jeune Tolstoï : liberté et ascèse de la volonté (1847-1852)</i> Jimmy Sudário Cabral	95
6. Desespero, morte e religião: <i>A Morte de Ivan Ilitch</i> analisada em diálogo com Kierkegaard Jonas Roos	135
7. <i>Anna Kariênina</i> : interfaces ilustrativas da personagem Elisabet Gonçalves Moreira	153
8. <i>Guerra e Paz</i> : uma epopeia romanesca Marcella Faria	171
9. Tolstói e a sexualidade feminina: uma análise das personagens femininas em <i>Felicidade Conjugal</i> , <i>Anna Kariênina</i> e <i>A Sonata a Kreutzer</i> Julia Ferrari Duarte do Páteo	192

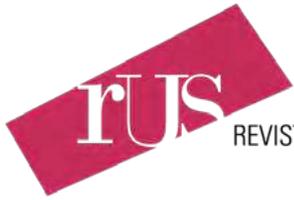
temática livre

entrevista

artigos

resenha

- | | |
|---|-----|
| 10. <i>Ressurreição</i> – uma leitura ética
Eliana Moura Mattos | 210 |
| 11. Tolstói contra a idolatria shakespeariana
Valteir Vaz | 227 |
| 12. System and Parody: Notes Towards a Description of Two Aspects of the Theory of Translation of Russian Formalism
Cristian Câmara Outes | 233 |
| 13. O mito de Byron no dezembrismo russo: algumas considerações sobre a obra de Wilhelm Küchelbecker
Alice Vieira Botelho | 252 |
| 14. Entrevista com Ada Ackerman - Serguei Eisenstein: a biblioteca como espelho de uma obra / <i>Interview with Ada Ackerman - Sergei Eisenstein: the library as a mirror of a work</i>
Erivoneide Barros e Neide Jallageas | 269 |



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Editorial

Vol. 15 No.26

Autora: Fatima Bianchi
Universidade de São Paulo, São Paulo,
São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 26
Publicação: Maio de 2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.225699>

BIANCHI, Fatima.
Editorial.

RUS, São Paulo, v. 15, n. 26, pp. 9-11, 2024



É

com grande prazer que oferecemos ao nosso leitor mais esta edição V. 15 Nº 26 da *Rus – Revista de Literatura e Cultura Russa* do curso de Russo da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Sempre pautada por uma perspectiva interdisciplinar, aberta à pluralidade de ideias, a RUS tem se firmado como um veículo de divulgação de trabalhos científicos inéditos, procurando contribuir para o avanço da pesquisa na área dos estudos russos.

Abrimos este número com o Dossiê: “Tolstói – pensador e artista da diferença”, organizado e apresentado por Jimmy Sudário Cabral e Gérard Bensussan, que traz uma série de artigos de pesquisadores do Brasil e do exterior da obra de Liev Nikoláievitch Tolstói, um dos mais renomados autores da literatura russa e ocidental, cuja obra continua a ser profundamente estudada e admirada no mundo todo. Os artigos apresentados no Dossiê, sobre os mais variados temas, refletem a profunda exploração da natureza humana, das questões sociais e das complexidades da sociedade russa da época pelo escritor, evidenciando como a busca pela verdade interior e pela simplicidade moldaria as suas obras e a sua filosofia.

Além do material que compõe o Dossiê, esta edição apresenta também dois artigos e uma entrevista na seção de Temática livre, que se abre com o artigo “System and Parody: Notes Towards a Description of Two Aspects of the Theory of Translation of Russian Formalism”, de Cristian Cámara Outes. A partir dos estudos teóricos e histórico-literários de Viktor Shklóvski, Iuri Tiniánov e Boris Eikhenbaum publicados entre os anos de 1913 e 1928, o autor do artigo destaca a importância dos termos sistema e paródia para as considerações formalistas sobre tradução, assim como aponta certas constantes teóricas que a escola apresenta ao longo de sua evolução, como a compreensão sistemática, dialética e dinâmica dos sistemas literários e uma discussão persistente sobre a natureza das relações entre tradução e escrita.

No artigo seguinte, “O mito de Byron no dezembrismo russo: algumas considerações sobre a obra de Wilhelm Küchelbecker”, Alice Vieira Botelho faz uma contextualização do fenômeno cultural do byronismo e sua relação com a missão do poeta-profeta enquanto herói cívico na Rússia. Em seguida, a autora apresenta uma leitura do poema “A morte de Byron”, de Wilhelm Küchelbecker, dando destaque ao modo como este se apropria do mito de Byron para afirmar a soberania existencial e a emancipação política do poeta-profeta.

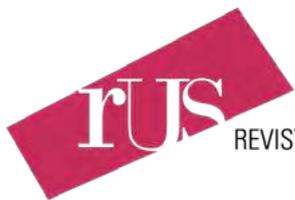
E, para fechar esta Edição, oferecemos ao nosso leitor, em português e inglês, a Entrevista “Serguei Eisenstein: a biblioteca como espelho de uma obra” (Interview with Ada Ackerman – “Sergei Eisenstein: the library as a mirror of a work”). Na Entrevista concedida a Erivoneide Barros e Neide Jallageas, a pesquisadora francesa Ada Ackerman discorre sobre seu trabalho de investigação e análise realizado na biblioteca do cineasta Serguei Eisenstein, em Moscou. A Entrevista vem acompanhada de uma breve contextualização inicial, feita pelas entrevistadoras, do percurso metodológico de Ada Ackerman no Gabinete S. M. Eisenstein, que abrigou a biblioteca do cineasta.

Nossos agradecimentos a todos os colaboradores da RUS: aos avaliadores, a todos que submeteram artigos e demais materiais e também aos editores convidados.

E aos nossos leitores: uma boa leitura!

Fátima Bianchi*

* Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Orientais, professora da área de Língua e Literatura Russa. <http://lattes.cnpq.br/1362666641590436>; <https://orcid.org/0000-0003-4680-9844>; fbianchi@usp.br



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Dossiê: “Tolstói – pensador e artista da diferença”

Dossier: “Tolstoy – Thinker and Artist of Difference”

Autores: Jimmy Sudário Cabral
Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora,
Minas Gerais, Brasil
Gérard Bensussan
Université de Strasbourg, Strasbourg,
Strasbourg, France
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 26
Publicação: Maio de 2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.225844>

CABRAL, Jimmy Sudário. BENSUSSAN, Gérard (orgs).
Dossiê: “Tolstói – pensador e artista da diferença”.
RUS, São Paulo, v. 15, n. 26, pp. 12-16, 2024.



Dossiê:

Tolstói:

pensador e artista da diferença

*Jimmy Sudário Cabral * e Gérard Bensussan** (org.)*

* Professor no Departamento e no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora. Coordenador do Núcleo de Estudos da Religião em Dostoiévski e Tolstói – NerdT. <https://www.ufff.br/nerdt/>; <https://orcid.org/0000-0001-6598-0554>; sudarioc@hotmail.com

** Gérard Bensussan, professeur à l'université de Strasbourg et chercheur aux Archives Husserl de Paris de l'École Normale Supérieure. Spécialiste de l'idéalisme classique allemand et de la philosophie juive, il fut à l'initiative de la fondation du Parlement des philosophes de Strasbourg. Membre de plusieurs centres de recherches en France et à l'étranger, ses domaines de travail et de recherche sont la philosophie allemande et ses relations à la pensée juive de langue allemande d'une part ; et d'autre part à la philosophie contemporaine, en particulier française. gerard.bensussan@sfr.fr

A obra de Tolstói pode ser lida como uma experiência de discernimento ético do mundo, da natureza, da técnica, da existência, da morte, da guerra e da paz. A fome de verdade inscrita no seu realismo, tal como observou Vladimir Jankélévitch, buscou o contato com as “coisas mesmas”, com a realidade que está além [ou aquém] dos equívocos idealistas, definindo, assim, os contornos de uma escritura romanesca que se desfez dos artifícios que se insinuam entre o eu e a verdade nua do mundo. O procedimento que Viktor Chklóvski chamou “ostranenié”, e que atravessou toda a obra de Tolstói, está na origem de uma educação da percepção que soube colocar em suspensão o que Husserl, posteriormente, chamou de “atitude natural e ingênua”. Portanto, os relatos do jovem artista e correspondente de guerra em Sebastopol, a observação etnográfica no Cáucaso, a descrição da natureza e do animal em *Três Mortes* e *Kholstomér* e as transformações da percepção que acompanharam a escritura de *Guerra e Paz*, *Anna Kariênina*, *A morte de Iván Ilitch*, *Khadji-Murát* e *Ressurreição* oferecem as variações de um pensador e artista que buscou mostrar, a contrapelo de todos os idealismos, a diferença e as singularidades de cada ente.

O dossiê *Tolstói – pensador e artista da diferença* apresenta ao leitor os matizes de uma obra que foi a tradução de uma verdadeira experiência de deambulação. Como um nômade que ignora os caminhos sinalizados e os destinos já previamente conhecidos, Tolstói percorreu as sinuosidades da grande floresta (russa) do mundo, vagueando pela vastidão de caminhos que passaram ao largo dos pequenos círculos fechados da arte e do pensamento europeus. A deambulação de Tolstói, a sua errância escatológica pelo interior de um mundo sem verdade, desviou-se, indiferente, dos ruídos sociais e mundanos de uma realidade fixa e sem saída, inscrevendo-se numa experiência de abertura que encontrou lugar na *diferença* de outros mundos. Os sinais de comunidade que encontramos, por exemplo, em Gerasim, de *A morte de Ivan Ilich*, seriam inconcebíveis no interior do giro sobre *si mesmo* da ironia moderna e devem ser vistos como a singularidade do desvio de Tolstói, a sua perambulação que procurou no testemunho silencioso e frágil das diferenças minoritárias os lampejos de uma experiência ética. As vibrações mais sensíveis da obra de Tolstói estão inscritas na sua experiência de deambulação, a sua busca infinita por uma diferença que desfaz as seguranças da identidade – proprietário, senhor de terras, artista, profeta – através de um movimento infinito que transcende, no desfazimento dos próprios adornos, os muros da própria prisão. A andança infinita de Kassátski pela vastidão de estradas que o levaram a Páchenka, a *diferença* simples que lhe ofereceu a possibilidade de *tornar-se um outro*, é o vaguear em busca de uma saída dos círculos estreitos de uma “vida dita interior e apenas subjetiva”.

Pode-se dizer que a deambulação de Tolstói pela grande floresta do mundo é a origem da fecundidade da sua arte. Enquanto Descartes aconselhava aos que se achavam perdidos em alguma floresta que eles não deveriam ficar “perambulando de um lado para outro”, mas “andar sempre o mais reto que puderem na mesma direção”, Tolstói encontrou nas perambulações infinitas pelos caminhos sinuosos da floresta um espaço de transfiguração. O tornar-se animal de Olénin, ou a descoberta da vida nua e finita de Vassíli e Nikita, inscrevem-se, portanto, na fecundidade de uma arte que “abre um tempo infinito e descontínuo” – uma alteridade aliviada dos pesos egoístas que, como escreveu Levinas, permite ao “sujeito ser outro”.

O artigo de Michel Denner, *Over the Prison Wall*, é um exemplo dessa abertura para um tempo infinito e descontínuo da arte de Tolstói, e a sua análise do conto “O leão e o cachorro” demonstra a natureza dos procedimentos narrativos de Tolstói, a sua adoção de um perspectivismo animal que oferece uma meditação profunda sobre a linguagem e desfaz as projeções antropocêntricas e a ilusão de um excepcionalismo humano, que se abre para uma compreensão mais rica da existência. *Tolstoy against things: ostranenie, pragmatic conversions and natural attitude*, de Guilhem Pousson, discute o amplo significado do conceito de *ostranenie* na obra de Tolstói para, em seguida, demonstrar a presença de uma “perspectiva ontológica alternativa” nos procedimentos narrativos do escritor, chamadas pelo autor de “conversões pragmáticas”, uma espécie de perspectivismo ontológico não orientado por relações coisificadas que parece ser típica dos seres ficcionais *não integrados* na ordem política e simbólica dominante.

O artigo *Saber viver, saber morrer: Hadji Murat, ou o poema da força*, de Ana Matoso, coloca-nos diante das montanhas do Cáucaso e de uma diferença *quase-animal*, que resistiu, com violência e fascínio épico, ao poder do imperialismo russo. A natureza da guerra, a metafísica da predação da *Ilíada*, é revisitada por Matoso pelas lentes da pacifista S. Weil, deixando-nos ver em *Khadji-Murát* o motor do poema homérico, a força destrutiva “que transforma qualquer pessoa que a ela se submeta numa coisa [...], num *cadáver*”.

A leitura de *Ressurreição* sob a ótica de Levinas, como encontramos no artigo de Yoann Colin, oferece-nos um exemplo da desambulação de Tolstói, o seu abandono da realidade fixa e sem saída da vida burguesa. O sentido de *conversão ética*, a paixão de cada ser que renuncia ao giro sobre si mesmo, é traduzido no interior de um movimento que se desvia do caráter estático do romance europeu – a recusa de uma boa consciência que convida à perseverança no interior do próprio ser. O artigo de Jimmy Sudário Cabral, *Errância do cogito no jovem Tolstói*, também com uma versão em francês, *Errance du cogito chez le jeune Tolstoï*, oferece uma leitura genealógica da errância de Tolstói, encontrando, nos movimentos filosóficos de juventude, a extravagância de uma vontade que foi o índice de uma experiência de evasão da ontologia – uma ex-cedência, entendida em linguagem levinasiana como desejo do infinito e como “saída do ser”.

O artigo *Anna Kariênina: interfaces ilustrativas da personagem*, de Elisabet Moreira, analisa e compara três ilustrações da personagem de Liev Tolstói veiculadas em diferentes mídias, demonstrando, a partir de uma análise semiótica, as relações dialógicas entre o signo e o leitor e os pontos de vistas ideológicos sinalizados por cada interpretação e leitura.

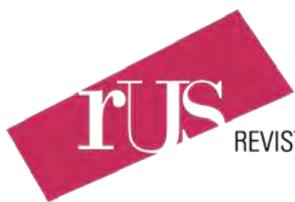
Ainda sobre os rastros de Homero, o artigo *Guerra e Paz: uma epopeia romanesca*, de Marcella Faria, analisa as características que tornam a obra de Tolstói tanto uma epopeia quanto um romance, demonstrando na narrativa do escritor o devir cristão de um herói que, a princípio, assemelha-se ao herói homérico.

O artigo *Tolstói e a sexualidade feminina*, de Julia Ferrari Páteo, apresenta uma análise das principais personagens femininas de *Felicidade Conjugal* (1859), *Anna Kariênina* (1878) e *A Sonata a Kreutzer* (1889), destacando as implicações dos diferentes recursos literários adotados em cada obra no que se refere às representações construídas.

Por fim, a partir de uma leitura que se aproxima das abordagens de Collin e Roos, o artigo de Eliana Moura, *Ressurreição – uma leitura ética*, oferece uma interpretação que coloca lado a lado o pensador e o artista Tolstói, e, através da lancinante pergunta: *Como viver?*, Moura procura demonstrar como a compreensão particular de cristianismo e religião aparece de forma geral na arte madura de Tolstói.

Além dos artigos, o dossiê também conta com a resenha crítica *Tolstói contra a idolatria shakespeariana*, de Valteir Vaz, que discute as ideias do ensaio “Shakespeare e o drama”, que ganhou uma publicação recente pela Biblioteca Diamante, da Editora Nova Fronteira, com tradução e notas de Aurora Bernardini.

Boa leitura!



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Over the Prison Wall

Além do muro da prisão

Autor: Michael Denner
Stetson University, DeLand, Florida, Estados Unidos
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 26
Publicação: Maio de 2024
Recebido em: 29/04/2024
Aceito em: 03/05/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.224507>



DENNER, Michael.
Over the Prison Wall.
RUS, São Paulo, v. 15, n. 26, pp.17-28, 2024.

Over the Prison Wall

Michael Denner*

Abstract: Tolstoy's micro-story "The Lion and the Dog" serves as a profound meditation on language, perception, and the limits of the human perspective. Through a defamiliarizing narrative device, Tolstoy strips away anthropocentric projections, inviting readers to transcend the "prison walls of language" (Nietzsche) that confine our grasp of reality. Engaging with Formalist theorist Viktor Shklovsky's concept of *остранение* (defamiliarization), the piece examines how Tolstoy's unadorned storytelling liberates the reader from the calcified metaphors and preconceptions imposed by everyday discourse. The analysis draws parallels between Tolstoy's artistic aims and Nietzsche's critique of truth as a regressive "cobweb" constructed from metaphors that alienate humans from their primal creative wellsprings. Tolstoy's adoption of an animalian perspective subverts anthropocentrism, undermining the delusion of human exceptionalism and offering a path toward a richer, more nuanced understanding of existence. The piece ultimately positions art, and Tolstoy's oeuvre in particular, as a demythologizing force capable of revitalizing perception and revealing the contingent, constructed nature of the metaphysical boundaries that structure our *Umwelt*.

Resumo: O conto de Tolstói "O leão e o cachorro" funciona como uma meditação profunda sobre a linguagem, a percepção e os limites da perspectiva humana. Por meio de um procedimento narrativo de estranhamento, Tolstói desfaz as projeções antropocêntricas e convida os seus leitores a transcender os "muros da prisão da linguagem" (Nietzsche), que confinam a nossa compreensão da realidade. Utilizando o conceito de *остранение* (estranhamento), do teórico formalista Viktor Chklóvski, o artigo examina como a narrativa sem adornos de Tolstói liberta o leitor das metáforas calcificadas e dos preconceitos impostos pelo discurso cotidiano. A análise traça paralelos entre os objetivos artísticos de Tolstói e a crítica de Nietzsche à verdade como uma "teia de aranha" regressiva construída a partir de metáforas que alienam os seres humanos de suas fontes criativas primordiais. A adoção por Tolstói de um perspectivismo animal subverte o antropocentrismo, minando a ilusão do excepcionalismo humano e oferecendo um caminho para uma compreensão mais rica e matizada da existência. Em última análise, o artigo posiciona a arte, e a obra de Tolstói em particular, como uma força de desmitologização capaz de revitalizar a percepção e revelar a natureza contingente e construída das fronteiras metafísicas que estruturam o nosso meio ambiente (*Umwelt*).

Keywords: Lev Tolstoy; Animalian perspective; Anthropocentrism, Defamiliarization

Palavras-chave: Liév Tolstói; Perspectivismo animal, Antropocentrismo; Estranhamento

*The truth is that being human is being animal. This is a difficult thing
to admit if we are raised on a belief in our distinction.
How to Be Animal (Challenger 6)*

*Tolstoy is truly the canonizer of crisis: the forces of disclosure and
destruction lay hidden in almost every one of his devices.
(Eikhenbaum 130)*

Introduction

In Lev Tolstoy's curious world, we are perhaps most human when we shed the pretenses of humanity, when we are most animal; ironically, we are least human when we seek to be most human, when we self-consciously embrace what Kant called *Menschlichkeit*.¹

Tolstoy's artistic embrace of nonhuman perspectives, exemplified in his micro-story "The Lion and the Dog," aligns with Friedrich Nietzsche's critique of language as a confining structure that shapes our grasp of reality, rather than merely reflecting it. The most Tolstoyan of all artistic techniques is his search for ways to transcend the anthropocentric limitations of language, challenging the human-centric worldview and revealing a richer, more nuanced fabric of existence — what Viktor Shklovsky, the Russian Formalist, describes as *остранение*, defamiliarization. Only then, when we "forget [ourselves] as a subject," can we escape what Nietzsche calls the "prison walls of language" (315), overcoming the drowsy, self-satisfied forgetfulness language imposes upon us.

¹ The concept of *Menschlichkeit*, often translated as "humanity" or "human reason," is central to Kant's ethical imperative: "Act so that you use humanity (*Menschlichkeit*) as much in your own person as in the person of every other, always at the same time as end and never merely as means" (46-47).

* Stetson University. Associate Professor of Russian, East European and Eurasian Studies and editor of the Tolstoy Studies Journal, an annual refereed journal: <https://www.tolstoy-studies-journal.com>. PhD, Slavic languages and literature, Northwestern University. BA with high distinction, Indiana University. <https://orcid.org/0009-0008-9527-2653>; michaeladenner@gmail.com

This search for liberation from the confines of human language finds an unlikely setting in Tolstoy's story – the menagerie. Traditionally a place of confinement, the menagerie, within the context of "The Lion and the Dog," emerges as a paradoxical space of freedom, a sanctuary from the linguistic limitations that stifle our connection with the world.

Lion and the Dog

"Generations of Russian readers" know Leo Tolstoy's very short story, "The Lion and the Dog," from the author's Second Russian Book for Reading. The story is so short, in fact, that we can reproduce it here:

The Lion and the Dog (A true story)

Wild animals were on display in London where admission was paid in money or in dogs and cats that would be fed to the wild animals.

A human (Одному человеку) wanted to see the beasts, so he snatched up a dog off the street and brought it to where the beasts were kept (зверинец). They let him in, and the dog was taken and thrown into the lion's cage to be eaten.

The little dog tucked its tail between its legs and huddled in the corner of the cage. The lion walked up to it and sniffed it.

The little dog lay on its back, raised its paws, and started to wag its tail.

The lion touched it with its paw and turned the dog over.

The little dog leapt up and stood before the lion on its hind legs.

The lion looked at the little dog, turned its head from side to side, and did not touch it.

When the keeper threw the lion some meat, the lion tore off a piece and left it for the dog.

In the evening, when the lion lay down to sleep, the dog lay next to him and placed its head on the lion's paw.

From that day on, the dog lived in the same cage with the lion. The lion did not touch the dog; it ate food, slept alongside it, and sometimes played with it.

One day a nobleman came to the menagerie and recognized his dog. He said that the dog was his and asked the keeper to give it back to him.

The keeper wanted to give it back, but as soon as they called the dog to take it from the cage, the lion raised its hackles and growled.

Thus the lion and the dog lived a whole year in the same cage. In a year the dog grew sick and died. The lion stopped eating, but would sniff and lick the dog, and touch it with its paw.

When it understood that the dog had died, it suddenly jumped up, raised its hackles, began to whip its flanks with its tail, flung itself against the wall of the cage, and began to gnaw at the bars and floor.

The whole day he thrashed about and dashed around the cage and roared. Then he lay near the dead dog and grew silent. The keeper wanted to remove the dead dog, but the lion would not let anyone near it.

The keeper thought that the lion would forget its grief if it were given another dog, and he let a live dog into the cage; but the lion instantly tore it to pieces. Then he folded the dead dog in his paws and lay that way five days. On the sixth day the lion died.²

Tolstoy's text is a translation and adaptation of a well-known and popular 18th-century story, included in a compilation attributed to Laurent-Pierre Béranger and found in Tolstoy's personal library. It's unclear whether the story is "true," or the collections merely assert its truth, but Tolstoy in any case uses the subtitle *быль*, "true story." The previous and subsequent stories in Tolstoy's collection are subtitled *басня*, fable.

"Is Language the Full and Adequate Expression of All Realities?"

The original story, with variants in Europe and Russia that date at least to the 17th century, were used to illustrate, inter alia, the importance of civil obedience, the deontologic compassion of monarchs, the primacy of animal instinct, the bond of friendship, and leonine zoology. In Béranger's version, "Le Lion et L'épagneul" (the version that Tolstoy likely based his upon), is collected under the chapter "La Morale en Action" between the texts "La dette de l'humanité" and "Trait de générosité."³

Whatever the lesson these fables sought to impart, the earlier variants involve attributing human characteristics, emotions, and behaviors to animals. Like Aesopian fables, this practice arguably allows for a deeper emotional connection and engagement with the narrative, making abstract or complex moral lessons more accessible. (Béranger's edition, for instance, is entitled *La morale en exemples*.)

Like other stories in *Second Russian Book for Reading*, and unlike a typical Aesopian fable, "The Lion and the Dog" is notably absent any psychology, judgment, or human projection; it extravagantly eschews all the cultural, scientific, and pedagogical functions of previous versions. Note, for instance, the lion "turns

² TOLSTOY (PSS) 21:165-166. I've amended the English translation provided by David Houston, in: Karpov, Alexander. "Lions and dogs: Apropos of a Tolstoy story." *Tolstoy Studies Journal*, vol. 24, 2012, pp. 74-82.

³ The source of "The Lion and the Dog" was titled "Le lion et l'épagneul" It can be found in a French compilation of children's reading, *La morale en action, ou Choix de faits mémorables et d'anecdotes instructives*, found in the Yasnaya Polyana library holdings. Edited by L. P. Béranger (1749-1822) and E. Guibaud (1711-1794), this collection was first published in 1783. See Karpov for more information.

its head from side to side" (it doesn't wag, shake its head no); the story doesn't explain why the lion doesn't eat the dog; or that the zoo keeper doesn't give the dog back to its nobleman-owner; or even that the lion initially (presumably) thinks the dead dog is sleeping, and only subsequently "figures out" that the dog had died. We might never fully grasp how or why in the story, but we witness it nonetheless.

Tolstoy's unadorned version is related laconically, simplistically, chronologically, objectively, almost like a medieval annal:

In this year King Edward died and Earl Harold succeeded to the kingdom, and held it 40 weeks and one day; and in this year William came and conquered England. And in this year Christ Church was burnt and a comet appeared on 18 April. (*Anglo-Saxon Chronicle A*, 1066).

Like an annal, Tolstoy's text compresses facts and events with minimal narrative embellishment; it invites the reader to view the events as contingent but inevitable, like the grooves on a record – meant for everyone yet no one in particular. Tolstoy's "story" is hardly one, it is exaggeratedly "not art" or "anti-art," which, in Tolstoy's topsy-turvy world, means it is "real" art. In short we are told what happens but not *why*.

A fable becomes a fable by containing a version of the "myth of consent" (Gruen). Humans historically – in Genesis, in Locke's, or Hobbes' political theories – have justified their dominion over animals by assuming that animals understand and agree with human actions and the roles they are given, attributing wisdom and understanding to the animal, what Harriet Ritvo calls the "sagacious animal" (31-38). This anthropomorphic projection allows humans to maintain a narrative of benign supremacy, assuming that animals accept human supremacy as natural or rightful precisely because humans are rational and animals are not, thus alleviating humans feelings of guilt or moral conflict about their dominion.

Typically for Tolstoy, the story "Lion and Dog" additionally relies on an autobiographical element to promote its artistic goals: The play on words between "лев" (lion) and "Лев" (Leo, the first name of Tolstoy; in Russian, the word лев is both the human name and the animal) introduces a self-referential aspect to the narrative, weaving the author's identity into the fabric of the story in a manner that is both literal and symbolic – it's a story by Lev about a lev. A perfectly ordinary way to parse the title would be "Lev (Tolstoy) and the Dog."

This interplay between the lion within the story and Tolstoy as its author serves as a potent reminder of the arbitrary nature of signs and the layers of meaning that can be constructed through linguistic and cultural associations. The lion, a wild and untamed animal, could be seen as a representation of the raw, unmediated forces of nature, while Tolstoy embodies the human animal.

Yet, the story itself blurs these distinctions, presenting a narrative where the human and non-human animals coexist and form meaningful, unexpected relationships. Tolstoy, as the creator of this narrative, emphasizes the role of the author not just as a creator of texts but as a participant in the cultural systems that give those texts significance.

By intentionally abstracting out the fabular elements, by taking a well-known fable and stripping off the “moral” and leaving the bare “true story” (by making a *быль* into *быт*), we (Russian peasant children and college professors) can spy Tolstoy’s artistic technique, what Shklovsky called *остранение*, “making strange” or “distancing.”

“An insect or a bird perceives a completely different world from a human being”

In “Art as Device,” Shklovsky’s brief, foundational text of Formalism, the Formalist critic attempts to overturn the reigning definition of art.⁴ (Viktor Ehrlich, in his seminal book on Russian Formalism, called Shklovsky’s article “the manifesto of Russian Formalism” (76).) Shklovsky begins his manifesto by quoting A. A. Potebnya’s words as generally-representative of all definitions of art: “Art is thinking in images” (7). In this reigning model of art, art’s highest function is to craft signs into evocative tropes that conjure complex, enriching concepts, transcending the mere sum of their constituent elements. Art is therefore not qualitatively different from “everyday discourse” – it’s just “more”: more expressive, more efficient, more ornate, etc.

In any case, all communication, practical or poetic, drives towards ever more efficient comprehension of the external world, what Shklovsky repeatedly calls “the algebraic method.” In and of itself, efficiency is not a negative end; Shklovsky posits that this efficient communication has an inevitable effect on the thing itself, the referent:

With this algebraic method of thinking, we don’t really see things but only recognize them by their primary characteristics. A thing passes by us as though it were packed up [...]. Under the influence of such a way of perceiving, things dry up. At first this affects only the perception of the things, but after a while this perception has an effect on the thing’s making [и на ее делание].

⁴ “Искусство как прием” was first published in ОРОУАЗ’s second, expanded 1917 reprint of the 1916 *Сборник по теории поэтического языка* [Studies in the Theory of Poetic Language]. It was later redacted and altered to serve as the first chapter to *о теории прозы* [On the Theory of Prose], first published in 1919 and reprinted in 1929. The latter edition has become the standard version of “Art as Device.”

Inevitably, the words-that-began-as-metaphors, as verbal images of things, begin to take the place of the thing itself, and our automatized perception “has an effect on the thing's making” (12). What had begun as an efficient communication of knowledge leads to desiccated perception, and this diseased perception eventually corrodes the thing itself, its *делание*. (Right here, readers of Tolstoy's “philosophy” will recognize distinctively Tolstoyan themes.) It's not merely that we have no access to Kant's “thing in itself,” it's that the thing we are perceiving is itself corroded by, “dried up” by, our perception; the essence of the thing gets further and further from us the more we try to rasp it, to observe it. Our words, which began as metaphors for things, end up affecting the thing and preventing our full, uncorrupted perception.

But art has a salvific function, qualitatively different from practical communication:

And in order to return perception to life, to make us feel things, in order to make stone stony, exists that which we call art. The goal of art is to give a perception of things as a vision, and not as recognition. The device of art is the device of “defamiliarizing” (*остранение*) of things. (14)

The “device of art” provides access back to the world of things which our practical communication has obstructed, and for Shklovsky, Tolstoy was art's supreme practitioner:

The way Tolstoy defamiliarizes his material consists of the following: he does not call a thing by its name, that is, he describes it as if it were perceived for the first time, while an incident is described as though it were happening for the first time. He foregoes the accepted names for the parts of the thing, and replaces them with the names of corresponding parts in other things. (14)

(Given the context, one might usefully translate *остранение* as “distancing, putting away” – practical communication attempts to bring things closer, while art “removes something, puts the thing at a distant” so we can reexamine it. Shklovsky surely meant both “making strange” and “distancing.”)

Shklovsky's model challenges Potebnya's model: In Potebnya's model, poetry is an extremely efficient form of communication allowing a subject to refer to an object, to recognize a thing: A subject identifies an object using language. For Shklovsky, however, communicating *creates* a thing, “makes it.” Practical communication, in its algebrification, first prevents us from perceiving the stonyness of stones. Eventually, it damages the objects it refers to, making stone less stony.

The device of art, its quiddity, is to make stone stony, “to return perception to life” by forgoing “the accepted names” and thus escaping the bonds of language; its supreme practitioner is Lev Tolstoy.

“Constructed from cobwebs...”

That line, “to make stone stony/чтобы делать камень каменным,” is a pretty exact rephrasing of a key passage (311) from Friedrich Nietzsche’s diary entry from the summer of 1873, a passage that became, in a subsequent essay, entitled “Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn” (About Truth and Lie in an Extramoral Sense). Nietzsche initially writes this diary passage in the summer of 1873, at roughly the same time that Tolstoy was working on what would become the *Вторая русская книга для чтения* (*Second Russian Book for Reading*) (PSS 21: 565).⁵

Typical for Nietzsche during this period, the claims are as elusive as they are brilliant. Nietzsche claims in the entry that human intellect serves only one purpose: the preservation of the human belief in its own exceptionalness.

Language, more broadly human communication, serves one purpose in this model, to convince the human speaker and human listener of the representativeness of language itself, that human language offers access to truth. However, humans have forgotten that language is itself nothing but a spider web on water, “a mobile army of metaphors, metonymies, anthropomorphisms.”

Only through the forgetting of that primitive world of metaphors, only through the hardening and rigidification of an original mass of images that flowed out of the primal power of human imagination in a heated fluid, only through the invincible belief that this sun, this window, this table is a truth in itself – in short, only through the forgetfulness of himself as a subject, and indeed as an artistically creative subject, does man live with some peace, security, and consistency: if he could only break out of the prison walls of this belief for a moment, his “self-consciousness” would be over at once. It already takes him an effort to admit that an insect or a bird perceives a completely different world from a human being, and that the question of which of these two world perceptions is more correct is a completely meaningless one [...] (315).

In essence, Nietzsche and Shklovsky invite us to consider language not as a window to an objective external reality but as a complex, dynamic system that frames, organizes, and mediates

⁵ The textology of this book, *The Second Russian Book for Reading*,” is complex and distracting for our present purposes. Suffice to say that it was one of dozens of stories – subsequently one of the most famous, see Karpov – meant for practical exercises and included, often but not always, with Tolstoy’s *Азбука*, his primer for Russian peasants, which he worked on during the 1870s. The textology of the Nietzsche text is likewise complex – it began as a diary entry in 1873, was incorporated into an unpublished essay around 1876, but not actually published until 1896. See Kaufman’s *The Portable Nietzsche* for a discussion of the text. All translations of Nietzsche are my own.

our experiences of the world. Nietzsche calls language an “infinitely complicated conceptual edifice (Begriffsdomes)... on flowing water; constructed from cobwebs” (314). For him, language, and more broadly human thought itself, forms Gefängniswänden, prison walls, that constrains our experience of the world. (The word in German is obviously connected to the word fang, teeth, and much of the diary entry dwells on the spurious (for Nietzsche) distinction we human animals make between us and animals. We have language instead of fangs, and that language ironically becomes fangs that limit us.)

What Nietzsche is not saying is that human language is per se wrong, nor is escape from the prison impossible – all one must do is perceive the world from the perspective of an insect or bird. He emphasizes the inherently limited and subjective nature of our world-making – our Umwelt, our unique sensory world, is not necessarily inferior to the Umwelt of other animals. However, we humans tend to assume the superiority of our own perspective, while Nietzsche playfully suggests that mosquitos might be equally convinced of the supremacy of their own world. By recognizing the constructed nature of language and truth, individuals become aware of the power dynamics embedded in linguistic conventions and seek to transcend these boundaries through creative expression. This awareness opens a space for reinterpreting the metaphors and symbols that shape our perception of the world, offering a form of freedom within the constraints of language and enabling a more nuanced and potentially transformative understanding of ourselves and our reality.

“If we could communicate with a midge...”

Arguably the most difficult problem in logic and physics is the “inverse inference”: Determining the causal factors that produce an observed effect. This is the “inverse” of the forward problem – typically, one tries to predict the effect given a model's parameters. “If X, then our model predicts Y.” But the inverse inference turns the telescope around, so to speak, and posits: “If Y, then our model predicts X.”

The classic example of inverse reasoning in logic is “If it is raining, then Sam meets Jack at the movies.” However, the inverse reference is not necessarily true, it is only possibly true: “If it is not raining, Sam will not meet Jack at the movies.” Perhaps Sam loves popcorn and no matter the weather, Sam and Jack will meet at the movies, thus rendering the inverse prediction untrue. In general, compared to the forward problem, inverse inference is an unstable process prone to amplifying noise and errors in observed data.

This difficulty of reliably determining cause from effect is also mirrored in how we understand the world. Our perceptions are heavily influenced by preconceptions, biases, and the language we use. (As Ludwig Wittgenstein famously argued in his *Tractatus Logico-Philosophicus*, the very structure of language shapes how we categorize and interpret the world around us.)

Art for Tolstoy is what Roland Barthes would call a demythologizing force (129): It engages every-day experience and removes the accreted social meanings, and this renovation of perception has an inevitable social result: Art, particular in its device of defamiliarization, particularly in Tolstoy, is the ladder over Nietzsche's prison walls of language.

By adopting an animalian perspective, Tolstoy evades the linguistic traps that generate false expectations and lead to misinterpretations of reality. Our expectation that a lion would devour a dog thrown into its cage illustrates the constraints of our human perspective. Tolstoy, like Nietzsche, seeks to break free from these limitations, offering an alternative viewpoint that reveals the potential for unexpected outcomes and subverts the errors inherent in our typical modes of understanding.

Instead of providing some Aesopian "moral of the story," the narrative invites the reader to inverse the reasoning, to imagine independently a system that would produce this "true story": A poor human animal, wanting a moment to feel superior to brutes (animal animals?), brutishly grabs a stray pup and, to gain entrance to the bestiary, has it thrown into a cage where a wild lion will surely kill and eat it. To save itself, the dog tries out some tricks taught to it by a human ("down," "walk"), but the lion refuses to accept the dog's anthropomorphic submission, and instead of eating the dog, shares its own meal.

The dog and the lion live in unity, "in one cell" (cage, клетка – the Russian word means "biological cell" as well). A rich man (барин) recognizes his former pet, and (reinstantiating the social order outside the menagerie) commands the keeper (хозяин) to fetch the dog. The lion threatens the keeper and, presumably, the lion and pup continue to eat, play, and sleep together. (There's definitely a bit of sexual pairing here – in Russian (but not in French), lion is masculine and doggy is feminine, and there's a latent possibility, given the pronouns, that the animals mated.)

For years, the lion and the dog live in harmony until, one day, the dog no longer plays with the lion. The lion soon understands that the dog has died. The keeper tries to trick the lion with another dog, but the lion is not tricked. The lion lies, embracing the dead dog, for some time, and then dies. Strikingly, the lion's death seems all but inevitable.

More briefly, “the moral of the story” is that our world, the one that contains menageries, domesticated dogs, poor and rich people, and lions in cages, is one we’ve created out of what Nietzsche calls “the constant fluttering of humans around the one flame of vanity” (209).

Inside the menagerie we find peace from the anomie of the human world with its “cobwebs” of communication.

Over the prison walls we find freedom within the confines of the menagerie. The admission price for harmony is one human.

Quite not the usual reading of the story.

Referências bibliográficas

- BARTHES, R. *Mythologies*. New York: Hill and Wang, 1972.
- CHALLENGER, Melanie. *How to Be Animal: A New History of What It Means to Be Human*. United Kingdom, Canongate Books, 2021.
- ERLICH, V. *Russian Formalism. History, Doctrine*. The Hague: Mouton, 1955.
- EIKHENBAUM, Boris/Эйхенбаум, Борис. *Молодой Толстой* [1922]; rpt. Munich: W. Fink, 1968.
- GRUEN, L. *Why Animals Matter*. In: *Ethics and Animals: An Introduction*. Cambridge Applied Ethics. Cambridge University Press; 2021:1-44.
- KANT, Immanuel. *Groundwork for the Metaphysics of Morals*. Edited and translated by Allen W. Wood, with essays by J. B. Schneewind, et al. Yale University Press, 2002.
- KARPOV, Alexander. "Lions and dogs: Apropos of a Tolstoy story." *Tolstoy Studies Journal*, vol. 24, 2012, pp. 74-82.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Werke in drei Bänden*. Band 3. Edited by Karl Schlechta. München: Hanser, 1954.
- NIETZSCHE, Friedrich. *The Portable Nietzsche*. Edited and translated, with an introduction, preface, and notes by Walter Arnold Kaufmann. Viking Press, 1969.
- RITVO, Harriet. *The Animal Estate: The English and Other Creatures in Victorian England*. United Kingdom, Harvard University Press, 1987.
- SHKLOVSKII, Viktor/Шкловский, Виктор. "Искусство как прием." *Texte der russischen Formalisten*. Ed. Jurij Striedter. München: W. Fink, 1969. 2-35.
- ТОЛСТОЙ, Л. Н. *Полное собрание сочинений в 90 томах* (PSS), Академическое юбилейное издание. Москва: Государственное Издательство Художественной Литературы, 1928–58.

Tolstoy against Things: Ostranenie, Pragmatic Conversions and Natural Attitude

*Tolstói contra as coisas:
ostranenie, conversões
pragmáticas e atitude natural*

Autor: Guilhem Pousson
Université Paris-Sorbonne, Paris,
Île-de-France, France
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 26
Publicação: Maio de 2024
Recebido em: 30/04/2024
Aceito em: 06/05/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.224584>

POUSSON, Guilhem.
*Tolstoy against Things: Ostranenie,
Pragmatic Conversions and Natural Attitude.*
RUS, São Paulo, v. 15, n. 26, pp. 29-59, 2024.



Tolstoy against Things: Ostranenie, Pragmatic Conversions and Natural Attitude

*Guilhem Pousson**

Abstract: The article discusses Viktor Shklovsky's concept of defamiliarization (*ostranenie*) from a broad perspective, including criticisms of it, its contemporary ramifications and even parallels, such as the Brechtian *V-effekt*. The author then moves on to a broad approach of Lev Tolstoy's work from the perspective of the previous considerations regarding the shklovskian term, bringing to light various particularities of Tolstoyan poetics that tension Shklovsky's formulations.

Resumo: O artigo discute, a partir de uma perspectiva ampla, o conceito de estranhamento, (*ostranenie*) de Viktor Chklóvski, incluindo críticas a ele, suas ramificações contemporâneas e até mesmo seus paralelos com o procedimento brechtiano do *V-effekt*. O autor passa, então, a uma abordagem ampla da obra de Liev Tolstói sob a perspectiva das considerações anteriores a respeito do termo shklovskiano, trazendo à tona várias particularidades da poética tolstoiana que tensionam as formulações de Chklóvski.

Keywords: Viktor Shklovsky; Lev Nikolaevich Tolstoy; Ostranenie

Palavras-chave: Viktor Chklóvski; Lev Nikoláievitch Tolstói; Ostranenie

* Guilhem Pousson is a PhD candidate in Russian Literature at the Department of Russian and Slavic Studies at Université Paris-Sorbonne / CNRS. <https://orcid.org/0009-0005-8055-949X>; pousson.guilhem@gmail.com

Introduced by Viktor Shklovsky in his famous article ‘Art a Technique’ [1990 (1917): 58–72], the notion of *ostranenie* has sparked a plethora of commentaries for over a century. The apparently limitless possibilities for exploration seem to be due in some extent to the polysemy of the word. No less than three distinct meanings can be identified in Shklovsky’s article [Jameson 1972:52-53; Spiegel 2008]. It can refer to:

(a) the effect of any artistic object insofar as it alters the usual mechanisms of perception. This performance of the work of art enables the reader to apprehend things visually (*videnie*), rather than seizing them as concepts (*uznavat’*).

(b) a literary device or set of devices used in the work to convey this effect.

(c) the historical driving force behind the renewal of artistic forms.

Shklovsky defines the technique of *ostranenie* (sense b) using examples from the prose of L. N. Tolstoy (*mettre le nom et les prénoms*). The critic defines this technique as...

The fact that he describes an object as if he were seeing it for the first time, an event as if it were happening for the first time. In describing something he uses in the description of the thing not the accepted names of its parts, but calls them as the corresponding parts are called in other things. [Shklovsky 1990 (1917): 64]¹

Does this definition truly encapsulate the description of a literary technique? When Shklovsky contends that the designation of a thing ‘by its name’ is replaced by its description ‘as if seen for the first time’ (*kak v pervyj raz vidennuju*), he offers a psychological understanding of the process. This proposition suggests that *ostranenie* primarily entails the conveyance of a particular sentiment and is not inherently delineated by morphotextual characteristics. The allusion to an object being perceived ‘for the first time’ could potentially be substituted with other psychological states marked by a disruption of the symbolic order – such as trauma, which is accompanied by experiences sometimes described as ‘defamiliarizing’ [Ankersmit 2005: 306] or visual agnosia [Volpert 2007] – without elucidating our comprehension of the rhetorical devices that engendered this effect. This perspective leads us to encompass under the term *ostranenie* any kind of literary representations eliciting akin

¹ Прием остранения у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее, как в первый раз виденную, а случай – как в первый раз происшедший, при чем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах.

effects, irrespective of the techniques used. Basing himself on such a definition, Carlo Ginzburg [2012] proficiently elucidated the genealogy of this effect, tracking its historical roots back to Antiquity and the Stoic representation of the body.

While it might present a coherent understanding of this word, such an approach diverts our attention from the analysis of the text itself and thus from the original formalist methodology. It also raises its own challenges. If *ostranenie* is construed as an impression or a feeling, the inquiry persists as to who experiences it. This prompts a potential dialogue between, on one hand, a cognitivist stance intrigued by the elicitation of this sentiment in the reader, its functional manifestations, addressing what Alexandra Berlina [2020] calls *extra-textual ostranenie*; and, on the other hand, narratology more focused on depictions of the interiority of fictional characters – akin to Darko Suvin’s inquiries [1979]. Furthermore, it is plausible that the choice between these methodologies is contingent upon the corpus and authorial intentions. Regarding Tolstoy, it would be pertinent to inquire into the ‘localization’ of these effects: do they pertain to the experience of a character (without precluding the possibility of such perception influencing the reader through identification with the fictional persona) or to the performativity intrinsic to the literary text itself?

Conversely, an inquiry focused on literary devices might find it prudent to eschew Shklovsky’s terminology, as it encompasses textual phenomena of considerable diversity. This ambiguity becomes apparent when we delve into the realm of techniques as such, as illustrated in the latter part of the definition: ‘to use in the description of the thing not the commonly accepted names of its parts, but to call them as the corresponding parts are called in other things.’ Here, the critic alludes to substitutionary figures employed in erotic poetry and charades. However, this specificity does not align well with Tolstoy, who exhibits caution towards metaphorical and imaginative devices [Gourfinkel 1949]. Furthermore, this precision inadvertently dilutes the originality of *ostranenie*, as initially remarked by Shklovsky, in an inflationary definition. Lachmann [1970] previously hinted at Shklovsky’s inclination to ‘equate any rhetorical or imaginal (*bildlich*) device with estrangement’.

The vagueness inherent in the definition, exacerbated by the proximity of the Brechtian notion of the *V-effekt* – the distinctions between which and *ostranenie* have been debated [Günther 2001; Robinson 2008] – accounts for the proliferation of translations in languages such as French: ‘singularisation’, ‘défamiliarisation’, ‘étrangisation’, ‘estrangement’. This profusion of terms has coincided with the overuse of the notion articulated by Shklovsky. For instance, Thomas Pavel appears to muddle the issue by defining ‘defamiliarisation’ as the inclusion of a ‘striking detail [...] selected for its insignificance’ that ‘draws attention’ to a

character or object, proposing to rename the process 'individuation' [2015: chapter XI]. What he describes aligns more closely with what Chudakov [1971:151] refers to as 'trifles' (*neznachimye podrobnosti*) in Chekhov's prose, which precisely serve to singularize the character.

Here, we encounter an important issue, already mentioned by Evgeniy Soshkin [2012]. If we use the term *ostranenie* to describe any process that makes something look 'different' (from what?), then we are including formal tricks that don't make it seem strange or make people pay attention to the *representamen* in a particular way. Ultimately, such a definition of the concept would render it an unhelpful synonym for 'literary shaping'. Sergey Zenkin recently cleared up some of this ambiguity by clarifying the notion of 'technique' (*priyom*) in formalist discourse. According to Zenkin, 'Russian theorists of the time (both formalist and non-formalist) showed little interest in tropes, namely, the discrete effects of discourse concentrated within isolated words. Instead, they preferred to examine either broader rhetorical figures or the pragmatic frameworks of literary utterances [Zenkin 2016: 91]. Thus, the notion of technique should be construed not merely as a rhetorical figure, but rather as a praxis capable of reshaping the literary representation of reality prevalent at a given historical juncture. While this kind of object seems more in line with what Shklovsky's calls *ostranenie*, the word still warrants further elucidation.

Although it doesn't introduce a clear concept, Shklovsky's initial definition does shed light on a particular aspect of Tolstoy's formal alterations that merits specific examination: the inclination 'not to call things by their names' but rather to 'depict' them. This observation, rather than the subsequent concept developed by Shklovsky, prompts two lines of inquiry for me.

Firstly, the question arises regarding the act of avoiding direct naming. What literary techniques are involved in 'not naming things directly'? What does this act of 'naming' encompass that Tolstoy seeks to avoid?

Secondly, attention is directed to the alternatives for direct naming. What do these 'depictions' that replace direct naming entail? What insights do they provide that are either more or less than mere naming?

To address these inquiries, I will start by dissecting the various strategies employed in the Tolstoy excerpts cited by Shklovsky in 'Art as Technique'. This preliminary analysis will prompt me to eschew the overly ambiguous term *ostranenie* and instead concentrate on one of the mechanisms used in this context: the transformation of things and concepts into actions. This process, labeled as *pragmatic conversion*, revolves around the transformation of nominal elements into verbal sequences.

Then, drawing from another body of works, I will show that these pragmatic conversions serve purposes beyond merely

eliciting a sense of strangeness. I propose to interpret these verbal conversions as a strategy for representing the world from an alternative ontological perspective, deemed more authentic by certain characters.

Furthermore, I will illustrate that the various worldviews expressed through pragmatic conversion are not randomly distributed. Indeed, Tolstoy appears to establish a correlation between these perspectives and the social positionality of his characters. A thing-oriented ontology seems to be typical of fictional beings integrated into the prevailing political and symbolic order, while an action-oriented ontology characterizes those positioned outside of this order.

Lastly, I will use a third set of texts to illustrate Tolstoy's endorsement of an action-oriented ontology and his advocacy for writing practices that align with such a world view. This contextualization will prompt us to contemplate the alethic significance of the process of pragmatic conversion in a deeper sense. According to Tolstoy, the world view they convey does not merely reflect situated viewpoints. They encapsulate a natural stance towards the world, which conflicts with social devices that aim to implement a 'thingist' portrayal of reality.

Ostranenie and Pragmatic Conversions

To start, I will demonstrate that the *ostranenie* effect, as identified by Šklovsky in 'Art as Technique', does not arise from a single device but rather from a combination of different literary strategies. The purpose here is not to unify these strategies, but merely to highlight the significant role played by pragmatic conversion processes in crafting this effect.

Šklovsky cites in his article the depiction of Pierre Bezukhov's captivity in the fourth part of *War and Peace*:²

Pierre got up and left his new companions, crossing between the campfires to the other side of the road where he had been told the common prisoners were stationed. He wanted to talk to them. On the road he was stopped by a French sentinel who ordered him back.

Pierre turned back, not to his companions by the campfire, but to an unharnessed cart where there was nobody. Tucking his legs under him and dropping his head, he sat down on the cold ground by the wheel of the cart and remained motionless a long while sunk in thought. Suddenly he burst out into a fit of his broad, good-natured laughter, so loud that men from various sides turned with surprise to see what this strange and evidently solitary laughter could mean [12 :105].³

² All quotations from Tolstoy's works are taken from the centenary edition comprising ninety volumes. The first number in square brackets indicates the volume, while the second denotes the page number. The translations belong to me.

This first example highlights the ambiguities of the term *ostranenie*. Part of the corpus of texts identified by Shklovsky does not correspond to the definition he gives of the process. In this scene, the sense of 'strangeness' doesn't stem from stylistic transformation aimed at reshaping one's representation of reality into another. It is rather a result of the external focalization (that of the other captives) that gives us no access to Pierre's inner self at a pivotal moment in his psychological journey. His laughter emerges in a tense situation without the rationale behind his behaviour being disclosed, rendering it as baffling for the reader as it is for the characters surrounding him. If we adhere strictly to the definition of *ostranenie* as the act of not naming things, it becomes challenging to perceive how this passage exemplifies *ostranenie* as a transformative technique. In that sense, this excerpt holds little significance for the analysis I am conducting here.

The novella *Kholstomer* offers an instance of a treatment of reality much closer to Shklovsky's seminal intuition. In this passage, the reader adopts the perspective of a horse endeavouring to explain the concept of ownership and the meaning of possessive adjectives: 'my', 'your', 'his', and so forth. Once again, the sense of strangeness is triggered by the perception of a character who looks at things from the outside.

The pedagogical gesture of the horse, aimed at a part of the discourse that the human reader uses without thinking – it is true less often in Russian, which has the prepositional turn *u menya yest'*⁴ – and, therefore, of an institution constituting the ground of the undiscussed presuppositions of human life, produces an effect of strangeness: what was taken for granted and 'natural' ceases to be so.

The horse begins by demonstrating that these words signify a connection (*svyaz'*) between a human and an object. This assertion constitutes the initial stage in rectifying the misconceptions ingrained within language. By allowing for the use of an adjective to modify a noun, grammar allows us to draw parallels between expressions such as 'the horse is piebald' and 'the horse is mine', thereby portraying ownership as an inherent

3 Пьер встал от своих новых товарищей и пошел между костров на другую сторону дороги, где, ему сказали, стояли пленные солдаты. Ему хотелось поговорить с ними. На дороге французский часовой остановил его и велел воротиться. [12 :105]. Пьер вернулся, но не к костру, к товарищам, а к отпряженной повозке, у которой никого не было. Он, поджав ноги и опустив голову, сел на холодную землю у колеса повозки и долго неподвижно сидел, думая. Прошло более часа. Никто не тревожил Пьера. Вдруг он захохотал своим толстым, добродушным смехом так громко, что с разных сторон с удивлением оглянулись люди на этот странный, очевидно-одинокий смех.

4 The novel does not entirely avoid the use of these possessive adjectives. Most of the time, the horse uses them to refer to his own bodily qualities (*moya pestrota*, *moya pегina*, and so forth.), which is in line with Tolstoy's thesis that real property is reduced to the attributes of the body. On a few occasions, however, the horse uses the possessive adjective to refer to his mother (*mat' moya*) or his stable (*moyè stoylo*).

attribute of the possessed object rather than as an expression of the relationship between the human and the object.

To illustrate that there is no 'genuine connection' between the human and the object and to imply the imaginary nature of this association, the horse embarks on the subsequent exercise: redefining the object based on the actions it encompasses.

Many of the men who, for instance, called me their horse, did not ride on me, but entirely different men rode on me. They themselves did not feed me, but entirely different people fed me. Again, it was not those who called me their horse who treated me kindly, but the coachman, the veterinary, and, as a general thing, outside men. [26 :20]⁵

The exercise of rephrasing the possessive adjective into a series of actions (and absence of actions) is highlighted here through a sequence of parallel constructions, characterized by their binary nature, which enables the juxtaposition of those who wield the power of designation and those who possess the use of the object. This restructuring – which may not always be accompanied by such a rhetorical device – is what we refer to as a form of 'pragmatic conversion'. At the textual level, this restructuring manifests itself as the conversion of content typically conveyed by a noun into content presented in the form of a sequence of verbs.

Shklovsky cites Serpukhovskiy's depiction of the corpse below:

Serpukhovskiy's dead body, which walked around the world, eating and drinking, was put into the ground much later. Neither skin, nor meat, nor bones were of any use. And as for 20 years his dead body, which was walking around the world, has been a great burden to everyone, the disposal of this body was only an additional unnecessary difficulty for people.

Shklovsky argues that this scene also exemplifies the *ostranenie* 'technique'. Without delving into the nature of the effect of this detached portrayal of the corpse, I simply want to observe that the technique of conversion is once again recognizable, albeit in a different manner and for a different purpose. The body is not described by adjectives, but by verbs in the active past participle form encapsulating micro-narratives of its past activities. This substitution of predication of attributes with depiction of actions prompts a reconsideration of our ontological classifications. For Tolstoy, describing what something is not merely involves naming or giving it qualities, but recounting the actions that constitute or have constituted their existence.

⁵ Многие из тех людей, которые меня, например, называли своей лошадейю, не ездили на мне, но ездили на мне совершенно другие. Кормили меня тоже не они, а совершенно другие. Делали мне добро опять-таки не они – те, которые называли меня своей лошадейю, а кучера, коновалы и вообще сторонние люди.

The article 'Shameful' implements a technique similar to the depiction of ownership in *Kholstomer*:

The supreme government of a huge Christian state, nineteen centuries after Christ, could think of nothing more useful, clever and moral to counteract law breaking than that the people who broke the laws, adults and sometimes old people, should be stripped bare, rolled on the floor and beaten on the arse with rods. [31 :277]⁶

In this instance, the sensation of unfamiliarity emerges from the convergence of two gaps: firstly, the incongruity between the moral attributes of the governing political body administering the penalty and the nature of the punishment meted out – a matter I shall set aside; secondly, the absence of a rationale justifying the sequence of crime and punishment. The process of pragmatic conversion, as previously alluded to, serves to underscore this absence.

Tolstoy initiates by dismantling the concept of punishment. The terms 'punishment' (*nakazaniye*) or justice/truth (*pravda*), which could serve to rationalize and domesticate the recounted events, are deliberately avoided. Instead, Tolstoy opts for the word 'counteraction' (*protivodeystviye*). This substitution implies that the penalty is merely an action – or rather, a reaction – and thus, from this standpoint, bears no essential distinction in essence from the transgressions it seeks to address. This mechanistic portrayal of the legal process undermines the symbolic underpinnings of state justice.

Then, the text proceeds to scrutinize this 'counteraction'. Tolstoy dissects it into a series of infinitive verbs: 'undress,' 'throw to the ground,' 'hit.' There is no indication of how these actions serve as a means of addressing transgressions. Instead, the three imperfective verbs portray the action as a process rather than an outcome. The deliberate avoidance of positioning this sequence at the conclusion, coupled with its enumeration that allows for the grammatical objects of the verbs to be forgotten over time, creates the impression of an 'absolutization' of the actions, accentuated by the use of infinitive forms. This technique underscores a fundamental disparity between what constitutes 'punishment' and the reader's spontaneous conception of it.

Similarly, the concept of crime – the term is absent from the text – undergoes a similar transformation. The text juxtaposes the notion of 'breaking the law' (*narusheniya zakonov*) with the

⁶ Высшее правительство огромного христианского государства, 19 веков после Христа, ничего не могло придумать более полезного, умного и нравственного для противодействия нарушениям законов, как то, чтобы людей, нарушавших законы, взрослых и иногда старых людей, оголять, валить на пол и бить прутьями по заднице.

actions of individuals who violate the laws (*lyudey, narushavshikh zakony*). The technique employed involves transitioning from a description that Šklovskij categorizes as a 'generalization' [Shklovsky 1990 (1920): 99] to a detailed portrayal of the actions performed. This transition constitutes part of an argumentative progression, leading from a state of misconceived perception to a clearer representation of reality.

This transformation is particularly notable in Russian, a language where the verbal noun seems to morphologically originate from the verb – unlike, for instance, classical Arabic, where grammatical terminology identifies the verbal noun as a 'source' (*maṣḍar*) of conjugable forms. Conversely, the latter seems to be a primary form from the perspective of linguistic evolution and, in this regard, a more genuine mode of designation. But more genuine for whom? It's crucial to acknowledge that this article is narrated from the standpoint of a homodiegetic narrator, indicating the author speaking publicly. Similar to the case of the horse, the sense of unfamiliarity stems from a subjective focus that grants us insight into his distinct perspective of experiencing the world through a linguistic alteration.

The opera scene in *War and Peace* is often cited as a quintessential example of *ostranenie*. Once again, this characterization may make sense if understood as the effects produced on the reader by immersion in the focus on Natasha Rostova. From a stylistic standpoint, however, it is challenging to isolate a single technique responsible for these effects. It seems more accurate to speak of a conjunction of converging strategies. Without claiming to enumerate them all, let us attempt to describe the overall operation of this effect to understand at which level the technique of pragmatic conversion intervenes.⁷

On the stage there were flat boards in the middle, painted cardboards representing trees on the sides, and a cloth stretched across the boards behind. In the middle of the stage sat maidens in red corsages and white skirts. One very fat girl, in a white silk dress, sat apart, on a low bench, to which a green cardboard was glued at the back. They were all singing something. When they had finished their song, the maiden in white went to the prompter's box and a man in tight silk trousers on thick legs, carrying a feather and a dagger, came up to her and began to sing and spread his hands. The man in the tight pantaloons sang one song, then she sang another. Then both fell silent, the music began to play, and the man began to run his fingers over the hand of the maiden in the white dress, evidently waiting

⁷ In the remainder of his article, Šklovskij discusses Acts III and IV of the opera attended by Nataša Rostova. These scenes exhibit their own set of peculiarities, employing other techniques that result in a sense of strangeness. Since my aim is not to provide a comprehensive inventory of the stylistic possibilities producing this effect, but rather, at this stage, to highlight their diversity and the role of pragmatic conversions, I will not subject these texts to analysis.

again for a beat to begin his part with her. They sang together, and everyone in the theatre began to clap and shout, and the man and the woman on the stage, who represented the lovers, began to bow, smiling and spreading their hands. [10 :318]⁸

Primarily, this paragraph employs a framing technique, beginning with a continuation from the preceding chapter's final sentence: 'Natasha began to look.' Here, the reader perceives what Natasha observes. The sentences aim for a detached portrayal of her visual field, devoid of accompanying emotions, which are only addressed in the subsequent paragraph. The scene's peculiarity lies in this window of dispassionate consciousness, balancing between internal and external perspectives.

Furthermore, the sense of strangeness arises from the absence of expected vocabulary typically associated with this context. Instead, the reader encounters descriptions referring to familiar objects through a denotative channel divergent from everyday linguistic norms. For instance, the phrase 'a theatre set' (never used in the text) could be substituted with 'painted cardboards' without changing the object referred to, yet it implies other denotations. 'Theatre set' conveys information about the object's purpose and context, while 'painted cardboard' highlights its materiality and construction method.

This shift in denotational mode, despite its disconcerting implications, prompts a sociological examination of language game and the hierarchy of permissible perspectives on reality, favouring certain viewpoints while marginalizing others based on a (so-called) relevance criterion. Notably, labelling theatrical scenery as 'painted cardboard' may be deemed insufficient by advocates of such spectacles, who argue that the material composition holds little significance compared to the symbolic performance it embodies.

For Tolstoy, this contention exposes the underlying assumptions of artists and audiences in his era, who conceive artworks as delineating a boundary between representational reality within the work and nonrepresentational reality beyond. However, rejecting this dichotomy extends beyond descriptive

⁸ На сцене были ровные доски посередине, с боков стояли крашенные картоны, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках. В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна, очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо, на низкой скамеечке, к которой был приклеен сзади зеленый картон. Все они пели что-то. Когда они кончили свою песню, девица в белом подошла к будочке суфлера и к ней подошел мужчина в шелковых в обтяжку панталонах на толстых ногах, с пером и кинжалом и стал петь и разводить руками. Мужчина в обтянутых панталонах пропел один, потом пропела она. Потом оба замолкли, заиграла музыка, и мужчина стал перебирать пальцами руку девицы в белом платье, очевидно выжидая опять такта, чтобы начать свою партию вместе с нею. Они пропели вдвоем, и все в театре стали хлопать и кричать, а мужчина и женщина на сцене, которые изображали влюбленных, стали, улыбаясь и разводя руками, кланяться.

discourse. By reducing representation to the material actions underpinning it, Tolstoy blurs the boundary between representational and nonrepresentational realms, relocating the mimetic spectacle from a sphere of 'significance' [Jurgenson 2003: 57-66] to a field where it ceases to function effectively.⁹

Pragmatic conversion assumes a central role in this sabotage. Beyond unveiling the materiality of the signifier – its colours, textures, sounds – it also acknowledges the human labour involved in its creation. This is exemplified by the past participle verbs used to describe objects, portraying them as repositories of past activities: the boards have been 'painted' and 'glued', the canvas has been 'stretched'. Additionally, the alteration of 'v obtjazhku pantalonakh' ('in tight-fitting pants') to 'v obtyanutykh pantalonakh' ('in pants fitted close to the body'), introducing a verbal form, underscores the required operation for this visual outcome.

In addition to these upstream actions crystallized in the objects, there are those constituting the gestural support of the performance. Here, the text exposes the representational purpose of scenic entities through verbs like 'kartony, izobrozhavshiye derev'ya' ('the cardboard representing trees'), and 'muzhchina i zhenshina na scene, kotoryye izobrazhali vlyublennyykh' ('the man and the woman on stage, representing lovers'). This dismantling of theatrical functioning prevents the deployed actions from functioning as tools in a game of make-believe.

Rather than a conversion into actions, this entails a desemantization of scenic postures. Detached from its representational outcome, action is reduced to its 'gestural matter'. Achieved through the imperfective aspect and a poor, redundant lexicon, this transformation reduces the piece to a behaviourist succession of starts and stops, inherently absurd as the logic of their succession lies in a sphere of meaning made inaccessible. This desemantization extends to singing, where the verb 'pet' ('to sing') is coordinated with other action verbs ('pet' i razvodit' rukami'), reducing singing to just another gesture.

This example suggests that alongside processes designed to make things visible, there exists a second repertoire of techniques which aims at suppressing boundaries inside the phenomenon. An example is the use of generic terms ('devica,' 'muzhchina') and pronouns ("vse," "oni") to refer to actors instead of their role names. The avoidance of names through pronouns serves to invisibilize individuals and to trivialize their actions rather than sensitize to events, highlighting the misconception of

9 Luba Jurgenson's idea of 'significance' aligns with Jacques Rancière's notion of the 'poetic regime of the arts,' where the distribution of social roles renders the arts visible through mimesis [Rancière 2000:26 – 45]. In this regime, certain imitations evade truth legislation and adhere to alternative normativities.

translating 'ostranenie' as 'singularization' – some processes associated with this effect precisely entail an opposite gesture.

Furthermore, indefinite pronouns, interchangeable in referring to actors or the audience, create a commonality between individuals on stage and in the hall, breaking the fourth wall. This technique is complemented by mentioning elements like the prompter's box or the stage and actors in performance in the same breath. This refusal to compartmentalize these two realms establishes a continuity between a reality to be read for itself and one signifying something beyond itself.

Lastly, these processes of continuity possess a temporal dimension. Actions depicted occur in a pure succession that obfuscates causal relationships or semiotic ruptures between them. Achieved through temporal adverbs lacking causal meaning ('kogda,' 'potom') and the conjunction 'i' expressing a vague juxtaposition, a single sentence structures the transition from a sung performance – where actors act as signs – to their salute to the crowd – where actors *are their actions*.

Three observations emerge from this initial analysis:

First, the effect of *ostranenie* cannot be reduced to a single technique. There is a plurality of strategies for constructing this effect: disappearance of causal markers, use of non-relevant focalization to grasp the stakes of the scene, use of homogenizing pronouns and hyperonyms, etc. All these processes operate according to their own modalities. The effect provoked by the explicitation of hidden agencies in the scene's decor is not the same as that which arises, for example : from the reformulation of an abstraction, such as justice and property, in terms of actions perpetrated (or not perpetrated), from focalization games allowing the reduction of an individual's psychic life to their gestural manifestations, from the erasure of boundaries between spectacle and non-spectacle, or from the inhibition of causal relations. In this context, it would be more accurate to speak of strangeness not as a single experience, but as a plurality of mental states, as varied as the textual means used to construct them.

Second, pragmatic conversion techniques play a role in most scenes analysed by Shklovsky. Once again, there are variations. In *Kholstomer* and in 'Shameful,' the objective is rather to reveal the actions (the verbal forms) that envelop or should envelop a certain signifier. These are actions that are the empirical translation of a concept: the empirical translation of justice is violence; the empirical translation of property is non-usage. Conversely, in Natasha's opera scene, the emergence of action in the description of things takes the form of verbal epithets used to reveal a fabrication process of which the objects are the trace. Pragmatic conversion then does not lead to a simple act of translation, but to an exhumation, a bringing to the present of past actions contained within the thing.

Third, all the pragmatic conversions encountered in these texts are anchored in the experiences of focalized characters. They serve to mediate perceptions specific to certain points of view – which may be that of the author as a character. This observation, which should be tested on a broader corpus of texts, leads me to consider that this technique – probably most of the techniques involved in the strangeness effect – should be analysed primarily as a representational marker: an indication of the interiority of fictional beings.

Pragmatic Conversion as World Pictures

If pragmatic conversions (in its two previously identified variations) are one of the tools used in constructing the feeling of strangeness, one may wonder if this tool is inseparable from this purpose. I will argue that this technique is, for Tolstoy, a means of juxtaposing and competing descriptions of the world specific to certain sociologically situated points of view. To highlight this usage, I will draw on two other texts: the description of the harvest in the epilogue of *Anna Karenina* and the death sentence by Nicholas I of a soldier in *Hadzhi Murat*.

The description of the harvest in the epilogue of *Anna Karenina* relies on the same deconstructive techniques employed in *Kholstomer* and the article 'Shameful.' In all three cases, the text deprives us of an expression to name what is shown, replacing it first with the periphrasis 'working time,' then with a description of what this 'time' contains. However, this avoidance of nomination does not seem to be accompanied by an effect of strangeness, but rather constructs a pathos of collective effort, carried by expansive periods and the accumulation of coordinated actions sometimes by asyndeton, sometimes by polysyndeton.

It was the very busiest working time, when all the people show an unusual tension of self-sacrifice in labour, such as is never shown in any other conditions of life and would be highly esteemed if the men who showed these qualities themselves thought highly of them, and if it were not repeated every year, and if the results of this intense labour were not so simple.

To reap and bind the rye and oats and to carry it, to mow the meadows, turn over the fallows, thrash the seed and sow the winter corn – all this seems so simple and ordinary; but to succeed in getting through it all on time everyone in the village, from the old man to the young child, must work incessantly for three or four weeks, three times as hard as usual, living on rye beer, onions, and black bread, threshing and carrying the sheaves at night, and not giving more than two or three hours in the twenty-four to sleep. And this is happening every year all over Russia. [19:374]¹⁰

The text not only substitutes a description for the noun. From an abstract and timeless representation of work, marked by nominalization, it extracts a dynamic description, characterized by the use of a certain type of verbal form.

In the first paragraph, work is designated by the periphrasis: 'tension of self-sacrifice in labour' (*napryazhenie samopozhertvovaniya v trude*). This expression is a combination of three nouns, the first two of which are action nouns. In the second paragraph, work will be described through an enumeration of perfective verbs: *skosit'* (to mow), *sžat'* (to compress), *svezti* (to haul), *dokosit'* ('to reap'), *peredvoit'* ('to plough a second time'), *obmolotit'* ('to thresh'), *poseyat'* ('to sow'). These actions are envisaged through their results. Each of these verbs denotes a transformation movement of matter with potentially measurable effects. However, this reduction of work to its 'consequences' (*posledstviya*), qualified as 'simple' (*prosty*), is presented by the text as one of the obstacles to understanding what constitutes the value of the labour phenomenon: not the product, already in the process of becoming autonomous, reified, and utilized, but the event of its production and the non-fungible pains of the producer.

Therefore, the description of the harvest is complemented, at the end of the excerpt, by a series of statements manifesting the efforts that the results conceal. Separated from the previous one by strong punctuation, this sequence is opened by a conjunctive proposition with a final sense, combining two perfective verbs having two indefinite pronouns as objects ('a chtoby uspet' sdelat' vsjě eto'). This introduction allows for both a reappropriation of the previously mentioned results, their relativization through indefiniteness, and a reminder of their secondary position relative to the primary work. It thus bridges the descriptions of work as visible results and as hidden active processes.

The text then summons the workers themselves. The peasants, who until now have been the subject of generalizing designations (*narod, lyudi*), see their characterization specified by the link with the village (*derevenskiye*) and by the diversity of generations – the evocation of old age already used in relation to the victims of justice.

10 Было самое спешное рабочее время, когда во всем народе проявляется такое необыкновенное напряжение самопожертвования в труде, какое не проявляется ни в каких других условиях жизни и которое высоко ценимо бы было, если бы люди, проявляющие эти качества, сами ценили бы их, если б оно не повторялось каждый год и если бы последствия этого напряжения не были так просты. Скосить и сжать рожь и овес и сvezти, докосить луга, передвоить пар, обмолотить семена и посеять озимое – всё это кажется просто и обыкновенно; а чтобы успеть сделать всё это, надо, чтобы от старого до малого все деревенские люди работали не переставая в эти три-четыре недели втрое больше, чем обыкновенно, питаясь квасом, луком и черным хлебом, молотя и возя снопы по ночам и отдавая сну не более двух-трех часов в сутки. И каждый год это делается по всей России.

Finally, the verb 'to work' (*rabotat'*) appears for the first time. It is in turn explained by a succession of verbs in the gerundive of imperfective aspect, which decompose the notion of 'working' into an accumulation of durative processes: *ne perestavaya* ('without stopping'), *pitayas'* (struggling), *molotyа* (threshing), *vozyа* (hauling), *otdavaya* (giving).

At the end of this analytical movement, the text reappropriates in a brief sentence the visible things that have emerged: 'And this is happening every year all over Russia.' This synthetic gesture is not a step backward, but the affirmation of a new perspective on what work is. It is not the abstract work of action nouns, nor the accomplished work captured in things, but a work in progress. The verb *delayet'sya* ('is happening') can be read as an transformation of the expression *uspet' sdelat'* ('to succeed in getting through') in conformity to this new perspective.

The opposition that Tolstoy stages between the orders of *delaniye* (the doing) and *sdelannoye* (what is done) is not without recalling one of the statements by which Shklovsky attempts to grasp the notion of *ostranenie*:

[...] art is a way of experiencing the doing [delanye] of a thing, and the deed [sdelannoye] is of no importance in art. [Shklovskij 1990 (1917) : 63]¹¹

Just as the product of shaping is 'what is unimportant for art', the work considered in its fruits is nothing but the reifying projection of a past endeavour. This 'energetic intuition' [Zenkin 2017: 71-94], while on one level bringing the novelist closer to his critic, also highlights differences in aim. Drawing on Humboldtian terminology, Shklovsky has in mind the incessant renewal of semasiological relations between language and things, suddenly realized in a fresh form. Tolstoy, on the other hand, articulates different possibilities of formalization to prove to us that not all are equal: some succeed in describing what others fail to name.

Moreover, Shklovsky missed the fact that the various modelization of reality permitted by these linguistic transformations seem closely linked to the positionalities of the focalized character. They first constitute a representational marker consciously implemented before being a trace of the renewal of forms.

Thus, in the previous excerpt, the intuitions that lead the heterodiegetic narrator, on the one hand, to formulate this description of the world as actions, on the other hand, to make it the culmination of his analytical enterprise, are not only indications of an authorial perspective. These modifications are

11 [...] искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно.

inserted at a moment when Levin reaches the most developed form of his convictions and therefore participate in a movement of the character's ascent towards a form of authenticity. Furthermore, these descriptions reflect the character's contradictory position between the labouring class and the leisure class, making him a witness to the actions that envelop his peers' way of life.

However, there are situations where pragmatic conversion does not constitute a gesture of rendering reality visible, but rather of concealment. An example of this configuration is given to us in Chapter XV of *Hadzhi Murat* when Tsar Nicholas I effectively condemns a soldier to death while pretending to commute this death sentence into a supposedly lesser punishment:

Chernyshev knew, having heard it more than once from Nicholas, that when he had to decide any important question, he only had to concentrate for a few moments, and that then he was struck by an intuition, and the decision was made by himself, as if some inner voice told him what should be done. He was now thinking how he could more fully satisfy the feeling of anger towards the Poles who had been stirred up in him by the student's story, and the inner voice suggested to him the following solution. He took the report, and in the margin of it he wrote in his large handwriting: 'Deserves the *deth*¹² penalty. But, thank God, we don't have the death penalty. And it is not for me to introduce it. Carry out 12 times through a thousand people. Nikolaj,' he signed with his huge, unnatural flourish.

Nikolaj knew that twelve thousand strokes was not only a sure, agonizing death, but unnecessary cruelty, for five thousand strokes were enough to kill the strongest man. But it pleased him to be relentlessly cruel, and it pleased him to think that we had no capital punishment. [35:72-73]¹³

In this illustrative instance, Nicholas himself engages in the pragmatic conversion of punishment. The concept of the death penalty, encapsulated within a nominal syntagma (*smertnaya kazn'*), undergoes substitution with an imperative verb form

12 The original text intentionally includes spelling errors, revealing Nicholas's inability to write in Russian proficiently.

13 Чернышев знал, слышав это не раз от Николая, что, когда ему нужно решить какой-либо важный вопрос, ему нужно было только сосредоточиться на несколько мгновений, и что тогда на него находило наитие, и решение составлялось само собою самое верное, как бы какой-то внутренний голос говорил ему, что нужно сделать. Он думал теперь о том, как бы полнее удовлетворить тому чувству злобы к полякам, которое в нем расшевелилось историей этого студента, и внутренний голос подсказал ему следующее решение. Он взял доклад и на поле его написал своим крупным почерком: «Заслуживает смертной казни. Но, слава Богу, смертной казни у нас нет. И не мне вводить ее. Провести 12 раз скрозь тысячу человек. Николай», подписал он с своим неестественным, огромным росчерком.

Николай знал, что двенадцать тысяч шпицрутенгов была не только верная, мучительная смерть, но излишняя жестокость, так как достаточно было пяти тысяч ударов, чтобы убить самого сильного человека. Но ему приятно было быть неумолимо жестоким, и приятно было думать, что у нас нет смертной казни.

(*provesti*). The tsar hypocritically maintains that this linguistic metamorphosis implies a fundamental alteration in the essence of the punitive measure. His rhetorical manoeuvre entails asserting that the resulting death from the decreed actions does not align with his original intent when employing this verbal construction.

Such an assertion would seem absurd had the tsar retained the syntagma *smertnaya kazn'*, which inherently encompasses the notion of 'inflicting death.' Acknowledging that death penalty entails mortality is a self-evident truth that necessitates no further elucidation but derives from an examination of the concept itself. It is a tautology that engenders a certain type of cognition, termed apodictic evidence. This evidence confers such lucidity upon the connection between the command and its consequence that refuting the existence of this link would be as challenging as contesting axiomatic propositions like 'a triangle has three sides.'

Conversely, recognizing that 'twelve thousand strokes of the rod' imply death requires supplemental information – information that Tolstoy must provide to make the scene understandable – specifically, the fact that fatalities occur beyond five thousand rod strokes. Establishing the proposition 'twelve thousand strokes of the rod result in death' appears to necessitate synthetic engagement involving all cognitive faculties: the will not to see these rod strokes merely as lexical entities; *memory retrieval* to summon common knowledge; *imaginative projection* to imbue this sign with empirical reality, envisaging its dynamic materiality subject to causal influences and its effects on a corporeal entity, and more. This process of extracting reality from linguistic constructs constitutes a cognitive exertion that delays the grasp of the notion, diminishes evidential clarity, and veils the emperor's homicidal intent.

Nicholas perceives greater reality in objects than in actions, habituated to construing the world as an assemblage of entities. In *Anna Karenina*, a similar viewpoint is adopted by Vronsky when 'he regards people as things' [18:111]. But that is not the case for

24 The original text intentionally includes spelling errors, revealing Nicholas's inability to write in Russian proficiently.

25 Чернышев знал, слышав это не раз от Николая, что, когда ему нужно решить какой-либо важный вопрос, ему нужно было только сосредоточиться на несколько мгновений, и что тогда на него находило наитие, и решение составлялось само собою самое верное, как бы какой-то внутренний голос говорил ему, что нужно сделать. Он думал теперь о том, как бы полнее удовлетворить тому чувству злости к полякам, которое в нем расшевелилось историей этого студента, и внутренний голос подсказал ему следующее решение. Он взял доклад и на поле его написал своим крупным почерком: «Заслуживает смертной казни. Но, слава Богу, смертной казни у нас нет. И не мне вводить ее. Провести 12 раз скрозь тысячу человек. Николай», подписал он с своим неестественным, огромным росчерком. Николай знал, что двенадцать тысяч шпицрутеннов была не только верная, мучительная смерть, но излишняя жестокость, так как достаточно было пяти тысяч ударов, чтобы убить самого сильного человека. Но ему приятно было быть неумолимо жестоким, и приятно было думать, что у нас нет смертной казни. [35:72-73]

every Tolstoyan character. Levin, though subject to the tendency to represent his own experience as a collection of things, endeavours to build a different world picture. The protagonist strives to disentangle himself from the grip of objects, perceiving them as vestiges of past actions that constrain future potentialities. This tension aligns with a polarity reminiscent of the Shklovskian dichotomy: on the one hand, the consummated actions, the 'works' (*ergon/sdelannoye*); on the other, the potential for actions, the 'energy' (*energeia/delan'ye*).

All these traces of his life seemed to engulf him and say to him: 'No, you will not depart from us and will not be different but will remain the same as you were: with doubts, eternal dissatisfaction with yourself, futile attempts at improvement and falls, and eternal anticipation of happiness, which was not given to you and is impossible for you.'

But these were the words of his things; another voice in his soul said that one should not submit to the past and that anything is possible. [18 :100]¹⁴

One approach to elucidate these disparities would be to consider a correlation between the positionalities of characters in Tolstoy's narratives and the pre-ontological frameworks they construct. Characters integrated into the symbolic order, often individuals of privilege, appear at ease within a realm of concepts and objects. However, this very realm swiftly becomes indecipherable when scrutinized from the standpoint of the practices enfolded by these objects. Conversely, characters estranged from this symbolic order endeavour to rediscover an ontology of action, potentialities, and processes. Pragmatic conversion thus operates as a lever enabling Tolstoy to investigate reality through diverse social vantage points, thereby unveiling the dependence of our worldviews on our level of integration into a community imbued with representations.

The case of Natasha Rostova at the opera appears to lend support to this conjecture. Tolstoy underscores that the young girl's experience of strangeness arises following a period of isolation, compounded by her status as a woman and an adolescent, which prompts her to view social space from a peripheral perspective (despite her aristocratic standing). The text explicitly asserts that these positional factors, alongside Natasha's seriousness, account for the character's perceptions:

¹⁴ Все эти следы его жизни как будто охватили его и говорили ему: «нет, ты не уйдешь от нас и не будешь другим, а будешь такой же, каков был: с сомнениями, вечным недовольством собой, напрасными попытками исправления и падениями и вечным ожиданием счастья, которое не далось и невозможно тебе». Но это говорили его вещи, другой же голос в душе говорил, что не надо подчиняться прошедшему и что с собой сделать всё возможно.

After the village and in the serious disposition Natasha was in, it all seemed wild and surprising. [10 :318]¹⁵

Furthermore, the notion that the character's perceptions arise from her lack of experience at the opera, as posited by Shklovsky in establishing a correlation between strangeness and 'seeing for the first time', is untenable. It is mistakenly assumed that Natasha is a neophyte in opera matters. Have we not observed her perform brilliantly on numerous occasions, notably with 'her favourite musical phrase from an opera by Cherubini' [10:194]? Indeed, all indications lead us to believe that the young woman possesses a deeper understanding of this art form than most characters in the novel. Thus, the perspective she brings to the Petersburg spectacle cannot be ascribed to ineptitude. Instead, it emerges as a consequence of her situated ontology, which, as elucidated earlier, concerns itself more with actions, especially the past actions 'contained' in things.

This interpretation, which establishes a correlation between positionalities and world pictures, is also pertinent for comprehending the depictions in *Kholstomer*. It seems unfruitful to see the horse as discovering the mechanics of property at the moment it discusses it. Rather, it appears that the disparity between nominal ownership and the actuality of actions has been recognized by the horse on numerous occasions and has crystallized into a worldview. Consequently, what the pragmatic conversion conveys in this instance is not so much an affective encounter as an intellectual inclination towards a particular worldview, wherein active processes are deemed to occupy a more foundational stratum of reality than theoretical constructs such as ownership.

Tolstoy's "Anti-Thingism"

I posited that pragmatic conversion offers a method of comparing subjective ontologies within the textual realm. However, for Tolstoy, not all these conceptualizations hold equal weight. In the previous excerpt from *Anna Karenina*, the logic of the text seems to favour a depiction of reality as actions. The gradual transfiguration of farmer work follows a narrative dynamic that leads Levin to the 'truth' – or at least a form of 'truthfulness' [Williams 2002]. Furthermore, I suggested a correlation between the characters' positionalities, or more precisely, their degree of integration into the symbolic order of their era, and their tendency to favour 'thingist' ontologies (the most integrated) or 'pragmatist' ontologies (the least integrated).

¹⁵ После деревни и в том серьезном настроении, в котором находилась Наташа, все это было дико и удивительно ей.

It is evident which category of characters, according to Tolstoy, is more apt at expressing reality 'as it is'. In the examples I cited, the characters associated with 'pragmatist' representations are consistently those who either experience a revelation in the narrative (Levin), embark on an initiatory journey affirming the story's moral direction (Natasha), or embody a critical perspective on human institutions rejected by the author (Holstomer, Tolstoy himself in his articles). Unambiguously, those embodying the 'pragmatist' ontology are presented as truth bearers. While drawn from a limited corpus, these observations must be juxtaposed with other texts and character archetypes to gain broader applicability. For instance, it would be insightful to ascertain whether the peasants depicted in Tolstoy's works share this ontology.

A more modest approach to validating this initial proposition would involve comparing it with texts where the writer discusses the theme of authentic representation. What technical suggestions does the writer make for describing reality? I will begin to provide some insights into this in the subsequent section. My aim is not to compile an exhaustive list of sources – such a task would exceed the scope of this paper. Instead, I will highlight texts that appear to constitute pivotal moments in Tolstoy's intellectual journey on these matters. These contextual remarks are not intended as conclusive but rather to lay the groundwork for future exploration outlined in the preceding paragraph.

Can we discern the contours of an ontological model reflected in young Tolstoy's philosophical and poetic endeavours? One document particularly suited to this inquiry is a draught titled *O celi filosofii* from spring 1847 [1:338 – 339]. Here, the budding writer probes the purpose of human activity [1:229 – 230] and outlines a 'method for the learning speculative philosophy' (*metoda dlya poznaniya spekulativnoy filosofii*). This method is not a scientific protocol aimed at establishing true propositions but rather a set of exercises to enhance 'intellectual capacities' (*umvstvennyye sposobnosti*) and accumulate foundational knowledge. This approach suggests that a more accurate understanding of reality arises through self-transformation rather than the manipulation of objects. In other words, research primarily involves a transformation of the researchers being rather than a mastery of scientific methods.

What exercises did young Tolstoy undertake to cultivate his intellectual virtues? He identifies three: studying the laws of nature and psychology, developing intellectual faculties through mathematics, and exercises aimed at facilitating the expression of thought (*v uprazhneniyakh dlya lyogkosti vyrasheniya mysli*). The latter includes practising what he terms 'definitions' (*opredeleniya*), referring to the process of deconstructing concepts into increasingly fundamental semantic elements until

reaching an atomic notion, such as the 'I' (*ya*). As highlighted by Donna Tussing Orwin [1993:32] and Michel Aucouturier [1996:17], this approach reflects Tolstoy's reading of the French philosopher René Descartes:

b) Definition of a definition.

Defining a notion (*ponyatye*) is: replacing the defined concept with the simplest concepts of which it is composed. This action is called analysis. –By analysing any concept, it is possible to go from the most complex to the most abstract, i.e. to one that cannot be defined. –This kind of concept is called consciousness. What is consciousness? Consciousness is the concept of the self – in other words, the I. [1 :230]¹⁶

A few paragraphs later, Tolstoy reformulates the same methodology:

Define every notion (*ponyatye*), i.e. to insert two notions of wider extent and meaning in place of one narrow notion, then define these two notions, and finally reach notions which cannot have definitions, but which we are aware of, because they are nothing else but necessary signs of the self. [1 :231]¹⁷

Despite their fragmented nature, these two texts serve as documentation of a young man's endeavours in formulating his own linguistic expression. Boris Eikhenbaum previously posited that the speculative endeavours of the Tolstoy from the years 1847–1850 were driven less by a quest for a specific thesis than by 'an interest in the very process of thought and the trajectory of reasoning as it adheres to logical patterns' [2009:77]. At this juncture, the writer's aim is not merely to employ language but to unravel its mechanisms, explore its potentialities, and acknowledge its limitations.

The young Tolstoy evidently espouses a thingist world picture. Yet, it is discernible that the author already engages in transformative methods. The approach employed here does not precisely align with pragmatic conversion; rather, it involves the replacement of one concept with another. However, these constructs are destined to dissolve, ultimately to be rearticulated through signifiers of a distinct calibre – an enigmatic notion articulated by the writer as 'the necessary signs of the self'.

16 b) Определе́ние определе́ния.

Определе́ние поня́тия есть: заме́нение опреде́ленного поня́тия простейшими поня́тиями, изъ кото́рых оно состои́тъ. Дѣйстви́е это называ́ется анали́зомъ. – Посредствомъ анализа ка́кого бы то ни было поня́тия можно дойти отъ са́мого сло́жного до са́мого отвле́ченного, т. е. до тако́го, кото́рое опреде́лено бы́ть не може́тъ. – Э́того ро́да поня́тие называ́ется созна́ниемъ. Что же есть созна́ние? созна́ние есть поня́тие са́мого се́бя – други́ми сло́вами – я.

17 Опреде́лять вся́кое поня́тие, т. е. на мѣсто одно́го тѣсна́го поня́тия вставля́ть два обширнѣйшихъ и означа́ющихъ то́же, потомъ опреде́лять э́ти оба поня́тия, наконецъ доходить до поня́тий та́кихъ, кото́рыя не могу́тъ имѣ́ть опреде́лений, но кото́рый мы созна́емъ, потому́ что они су́тъ не что́ иное, какъ необходи́м[ы]е призна́ки са́мого я.

Despite the intended goal of this analytical movement remaining somewhat elusive, its mere existence suggests Tolstoy's discontentment with modelization of the world out of concepts.

It requires a decade for Tolstoy to overtly oppose this thingist stance. This epiphany unfolds within the framework of his pedagogical initiatives among the peasantry, chronicled through a series of articles penned for the journal *Yasnaya Polyana*.

In one of these narratives, Tolstoy recounts his endeavours to impart writing skills to rural folk. Initially, he encourages students to 'depict objects' (*predmetry*) – bread, izbas, trees, and the like. However, their attempts falter, with many unable to produce even a single line regarding these subjects. Despite the instructor's guidance, which includes dissecting the concept of bread into its production stages – evocative of the conversion processes observed in *Natasha and Levin* – most children rebuff this exercise, finding themselves 'on the verge of tears'. Those who do engage produce compositions fraught with errors [8:71]. Subsequently, students are tasked with narrating events (*sobytiya*). This prompt is met with enthusiasm and yields markedly superior results. Tolstoy unequivocally interprets the outcome of this experiment:

The description of so-called simple objects, so highly favoured in schools, such as pigs, pots, tables, turned out to be incomparably more difficult than complete stories than whole stories taken from memory. The same mistake repeated itself here, as in all other subjects of teaching: what seems easy for the teacher is what is simple and general (*obshcheye*) whereas only what is complex looks easy and vivid to the pupil. [8 :71–72]¹⁸

In his pedagogical essay *Who Should Learn Writing From Whom?* (1862), Tolstoy proposes an alternative exercise: the transformation of proverbs into narratives. Once again, the outcomes are satisfactory. These proto-narrations, wherein objects serve not considered in themselves but as vehicles for conveying some general truth, significantly enhance children's creativity compared to mere descriptions of things.

These observations prompt Tolstoy to reassess the Cartesian assumption that all knowledge acquisition processes must commence with definitive elements. Indeed, these elements are not readily apparent to children. They represent not foundational data but rather the outcome of an educational transformation of natural world representations.

¹⁸ Столь любимое в школах описание так называемых простых предметов: свиньи, горшка, стола, оказалось без сравнения труднее, чем целые, из воспоминаний взятые рассказы. Одна и та же ошибка повторилась при этом, как и во всех других предметах преподавания: учителю кажется легким самое простое и общее, а для ученика только сложное и живое кажется легким.

Almost every teacher, following the same line of thought, in their first composition sets forth the definition of a table or bench and does not want to convince themselves that in order to define a table or bench, one must stand at a high level of philosophical-dialectical development. [8 :72]¹⁹

What are the characteristics of these 'complex' representations that the writer regards as natural? Towards the end of the paragraph, the writer enumerates three specific types of composition subjects that are particularly accessible to children: describing events (*opisaniya sobytiya*), interpersonal relationships (*otnosheniya k licam*), and recounting heard stories (*peredacha slyshannyh rasskazov*). By 'relationships', the educator refers not only to understanding the positions individuals hold in relation to one another, but also to the emotions they feel towards each other, such as love or hatred, as these provide a sufficiently explanatory model for the behaviours of others.

According to Tolstoy, the natural way to organize experience relies on narratives motivated by psychological causes, thereby making actions, rather than objects, the basic units of significance in human life. The precedence given to actions and concepts arises from a *denarrativization* of experience, which occurs later in an individual's developmental trajectory (mostly thanks to education). Consequently, the function of pragmatic conversions for the writer becomes clearer: to reintroduce narrative structures distorted by modern education. The convergence of objectivist and actionist models in Tolstoy with certain positions is indeed a consequence of this thesis. The more a character is integrated into the symbolic order of modernity, the more their perception of reality is shaped by education and the objectivist bias.

Tolstoy's criticism of the worldview generated by the educational system extends beyond its artificiality to its propensity for generating low-quality narratives burdened by specific conventions. These conventions compel the delineation of spatial, temporal, material, and even character biographical frameworks to facilitate the comprehension of actions. This inclination, observed in the literature of his era (and acknowledged as impacting his own literary endeavours), is labelled by Tolstoy as 'vulgarity' (*poshlost'*).

In contrast, peasants do not need to construct entities to narrate. Action alone suffices to create a network of intelligibility in which subjects and objects are implicitly suggested. The significance of this return to action lies not so much in transitioning from the abstract to the concrete (as objects like a

¹⁹ Почти всякий учитель, руководясь тем же путем мышления, первым сочинением задает определение стола или лавки и не хочет убедиться, что для того, чтобы определить стол или лавку, нужно стоять на высокой степени философско-диалектического развития.

table or a piece of bread are inherently concrete) but primarily in diminishing the centrality of definitions in our representations. It seems that reducing the world to a collection of things presupposes that things possess inherent meaning, so that all meaning emanates from the composition of these entities. However, for Tolstoy, the meaning of an experience does not arise from the sum of the significations of its constituent parts. Rather, an experience acquires meaning to the extent that it is organized *a priori* as a narrative of intentional actions. The significance of this return to action lies not so much in transitioning from the abstract to the concrete (as objects like a table or a piece of bread are inherently concrete) but primarily in diminishing the centrality of definitions in our representations. It seems that reducing the world to a collection of things presupposes that things possess inherent meaning, so that all meaning emanates from the composition of these entities. However, for Tolstoy, the meaning of an experience does not arise from the sum of the significations of its constituent parts. Rather, an experience acquires meaning to the extent that it is organized *a priori* as a narrative of intentional actions. The entities mentioned within this narrative are inherently devoid of semantic value. It is only when these entities are embedded within a narrative syntax structured by psychological causality that they acquire contextual meaning.

This precedence of narrative over signs is exemplified by Fed'ka, one of Tolstoy's pupils, and his selection of relevant content for writing. To initiate his narrative, the boy does not require his teacher to have previously built a world in which the story unfolds. Merely invoking action suffices to populate the fictional world with a multitude of pre-characterized entities and objects.

If I hinted, for example, about what the peasant was doing, how his wife ran away to her sibling, Fed'ka's imagination immediately conjured up a picture of lamps bleating in a horse-drawn carriage, with the sighs of an old man and the delirium of the little Serjozhka; [8 :304]²⁰

Upon Tolstoy's suggestion to Fed'ka to incorporate details that had not organically arisen in the narrative (such as the appearance of a character), Fed'ka declines:

[...] as soon as I hinted to some artificial and deceiving picture, he would angrily reply that it is unnecessary. I suggested, for example, to describe the peasant's look, he refused; [8 :304]²¹

²⁰ Стоило мне только намекнуть о том, например, что делал мужик, как жена убежала к куму, и в воображении Федьки тотчас же возникла картина с ягнятами, бякающими в коннике, со вздохами старика и бредом мальчика Сережки; [...]

²¹ [...] стоило мне только намекнуть на картину искусственную и ложную, как он тотчас же сердито говорил, что этого не надо. Я предложил, например, описать наружность мужика, — он не согласился;

Thoughts, as explanatory narratives of the characters' behaviours, appear to be considered as possible entities within the ontological framework of the peasants:

[...] but my proposition to describe what the peasant was thinking while his wife was gone to her sibling immediately brought up in his mind this turn of thought: 'Eh! woman! If you should meet the dead Savoska, he would tear your hair out' [8 :304]²²

It is commonly acknowledged that the writer, upon examining the writings of his students – regrettably, the initial draughts of which are lost – discovers a 'sense of measure' (*chuvstvo mery*) that elevates them to the realm of the finest artistic endeavours [8:307]. Should one credit Tolstoy's assertion that this episode unveils a technical secret to him? To what extent does he exploit this episode to exemplify a thesis he already holds? This query transcends the scope of my analysis.

Nevertheless, these experiences, which affirm the precedence of narrating actions over detailing objects, furnish the writer with a critical framework. Three decades later, the author of *What is art?* (1897) steadfastly upholds this conviction, citing the Joseph cycle as a paradigm of literary achievement. According to him, the composition of this biblical narrative originates from neglected principles of his contemporaneous writers. The text is crafted from a standpoint that mirrors the innate disposition towards the world. The yardstick of authenticity parallels that of peasant anecdotes. It is the progression of action, facilitating the conveyance of sentiments (*peredacha chuvstv*), which dictates the hierarchy of the objects that it is relevant to show.

In the narrative of Joseph, it was not necessary to describe in detail, as is now done, Joseph's bloody garments, and Jacob's dwelling and clothing, and the posture and attire of Pentephra's wife, how she, adjusting the bracelet on her left hand, said: 'Come in to me,' etc., because the content of the feeling in this story is so strong that all the details – except the most necessary ones, such as the fact that Joseph went to the other room to cry – are superfluous and would only prevent the feeling from being conveyed. Therefore, this story is understandable to all people, touches people of all nations, classes, and ages, has reached us and will live for millennia to come. But let's remove all the details (*podrobnosti*) from the best novels of our time: what would remain? [30:162]²³

22 [...] но на предложение описать то, что думал мужик, когда жена бегала к куму, ему тотчас же представился оборот мысли: «эх, напалась бы ты на Савоську покойника, тот бы те космы-то повыдергал!»

23 В повествовании об Иосифе не нужно было описывать подробно, как это делают теперь, окровавленную одежду Иосифа и жилище и одежду Иакова, и позу и наряд Пентефриевой жены, как она, поправляя браслет на левой руке, сказала: «Войди ко мне», и т. п., потому что содержание чувства в этом рассказе так сильно, что все подробности, исключая самых необходимых, как, например, то, что Иосиф вышел в другую комнату, чтобы заплакать, — что все эти подробности излишни и только

The process of converting things into action serves to illustrate a more authentic mode of experiencing the world and fosters the creation of superior art. Tolstoy supplements these two rationales with a third: the method also offers a more comprehensive explanation of our cognitive faculties. This assertion is implicit in the opening of Chapter XIII of the essay *On Life* (1886). Here, the author initiates the discussion by listing several propositions and syntagms whose significance presents no challenge:

What can be clearer than the words: the dog is in pain; the calf is affectionate – he loves me; the bird is happy, the horse is afraid, a good man, an evil animal? [26 :356]²⁴

Then, the author explains the reason for their apparent clarity:

All these most important understandable words are not determined by space and time; on the contrary: the more incomprehensible to us the law to which a phenomenon is subject, the more precisely the phenomenon is determined by time and space. Who shall say that he understands that law of gravitation by which the earth, the moon, and the sun move? And the eclipse of the sun is most accurately defined by space and time. [26 :356]²⁵

If these expressions seem clear, it is owing to their comprehension not necessitating an examination of the phenomenon as determined by spatial and temporal factors. According to Tolstoy, when we grasp the phrase ‘the dog suffers,’ we do not conjure a mental image of the suffering canine. Rather, we attribute experiences with which we are already acquainted to a sentient entity. Our understanding of these expressions stems from our capacity to see in other beings the same internal states and rationale (law of reason / *zakon razuma*). Essentially, genuine knowledge arises from a sense of *familiarity* between an entity and us.

Continuing in the chapter, Tolstoy arranges entities in hierarchical order based on their degree of familiarity and knowability. Ranked from the most familiar to the least, they are as follows:

помешали бы передать чувство, а потому рассказ этот доступен всем людям, трогает людей всех наций, сословий, возрастов, дошел до нас и проживет еще тысячелетия. Но отнимите у лучших романов нашего времени подробности, и что же останется?

24 Что может быть понятнее слов: собаке больно; теленок ласков – он меня любит; птица радуется, лошадь боится, добрый человек, злое животное?

25 И все эти самые важные понятные слова не определяются пространством и временем; напротив: чем непонятнее нам закон, которому подчиняется явление, тем точнее определяется явление временем и пространством. Кто скажет, что понимает тот закон тяготения, по которому происходит движение земли, луны и солнца? А затмение солнца самым точным образом определено пространством и временем.

- Our own life (*zhizn'*), our psychological experiences serve as the foundation of all knowledge.
- The corporeal life of our 'animal' (*zhivotnoye*) nature, which is already governed by spatial and temporal constraints.
- Other people, as they possess an 'animal person' (*zhivotnyye lichnosti*) akin to ours, are comprehensible to us to the extent that their actions abide by the same "laws of reason", and incomprehensible to the extent that their actions are determined by spatiotemporal conditions.
- Non-human animals, in whom we discern a semblance of personality (*lichnost'*).
- Plants, in whom identifying a personality poses challenges.
- Inanimate objects (*predmety*), which lack any discernible personality (*bezlichnye*) [26:356 – 357].

One implication of this epistemological framework is that entities with which we fail to identify are subject to what Tolstoy terms "false knowledge." For instance, we cannot really know what a planet in orbit is 'doing' because we cannot attribute our internal states to such entities.

Similarly, in *War and Peace*, French soldiers lack insight into Pierre's interiority, perceiving him not as a person but rather as an *object*. Natasha encounters a similar predicament concerning opera singers. The rationale underlying their actions – namely, the fact that an actor is performing on stage – eludes comprehension because it cannot be ascribed to a psychological law that we have previously experienced. Rather, their behaviours serve the representational intentions of a third party: the director. By instructing actors to adhere to external directives, theatrical conventions reduce human actions to a level of understanding less profound than that afforded to the movements of inanimate objects.

Significantly, the reification of action within the theatrical realm remains an incomplete process. There persists an inherent intentionality in the actions of living beings on stage, some of which transcend the constraints imposed by the theatrical apparatus. Pragmatic conversions highlight these different ways of being active, as exemplified in the subsequent sentence:

Then both fell silent, the music began to play, and the man began to run his fingers over the hand of the maiden in the white dress, evidently waiting again for a beat to begin his part with her. [10 :318]

Alongside actions that are unexplainable to the young woman (their beginning is always a surprise, as is highlighted by the repeated use of the verb *stat'*), Natasha can see that the man is awaiting something. Thus, for the first time since the play's

47 26:356 – 357.

inception, she successfully delves into another individual's inner realm. If she can do so, it is because this attitude does not stem from stage directions but from the actor's own rationale.

More generally, it appears that pragmatic conversion encapsulates Natasha's internal struggle with the reifying devices inherent in theatrical staging. Confronted with a performance devoid of intentional agency, as alien as an array of inanimate objects, the young woman endeavours, in her pursuit of meaning, to reintroduce intentional action wherever feasible. The profusion of verbs can be construed as a fervent, albeit largely unfulfilled endeavour to reinstate "natural" narratives within an environment where such narratives have been radically suppressed. Hence, the epistemic virtue of this technique becomes clear. Apart from uncovering concealed actions amidst an increasingly object-laden world – and disfigured by nominalization, as later underscored by Ivan Illich [1973:97 – 99] –, it encapsulates the human fight to reassert a semblance of intelligibility in the context of modernity.

Conclusion

Viktor Shklovsky's concept of *ostranenie*, encapsulated by the act of not naming things directly, sheds light on a prevalent set of writing techniques found in Tolstoy's prose: pragmatic conversions. These conversions, which involve replacing nominal descriptions of reality with verbal sequences highlighting actions, play a pivotal role in Tolstoy's narrative construction. While initially instrumental in creating a sense of strangeness, their significance transcends the elicitation of this effect. Pragmatic conversions serve as tools for deepening our understanding of reality by revealing the actions embedded within seemingly static objects or concepts.

Moreover, these techniques offer insights into character perception and situated ontologies. Through the characters' propensity to nominalize reality, we discern a correlation with their integration into modern society. The more characters are integrated into contemporary institutions, the more they view reality as an assemblage of objects, rather than a narrative of actions. With people in positions of power, such as Tsar Nicholas, pragmatic conversions can even be employed to mask reality, highlighting the complex interplay between narrative construction and social positionality.

Tolstoy's evolution as a writer reflects a profound shift from a youth enamoured with definitional analysis to a mature thinker who recognizes the primacy of narrative of actions. His critique of certain forms of realism underscores the limitations of representing the world as a collection of static entities. Through

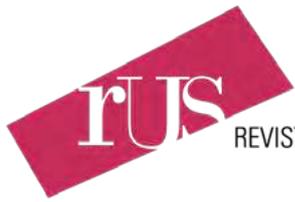
pragmatic conversions, Tolstoy advocates for a mode of writing that favours narrative dynamics over descriptive precision, thereby aligning himself with the fundamental structure – in his opinion – of human experience.

Ultimately, the superiority of this narrative-centric approach transcends aesthetic considerations, encompassing epistemological domains. Tolstoy posits that true knowledge emerges from understanding the rationale of other beings, rather than merely nominating or depicting them. By reintroducing narrative actions, pragmatic conversions offer a powerful method of restoring intelligibility to a world imperiled by reification. This shift suggests that the act of nominalizing the world inherently constitutes a form of *fictionalization* of the experience, which Tolstoy's literary practice seeks to deconstruct.

Bibliographic References

- ANKERSMIT, Franklin R. *Sublime historical experience*. Stanford: Stanford university press, 2005.
- AUCOUTURIER, Michel. *Tolstoï*. Paris : Seuil. 1996.
- BERLINA, Alexandra. "Ostranenie: To Give Back the Sensation of Life". *RUS Revista de Literatura e Cultura Russa*. V. 11, N°16, 2020. 45-66.
- CHUDAKOV, A. P./ ЧУДАКОВ, А. П. *Поэтика Чехова*. Москва: Наука, 1971.
- GINZBURG, Carlo. "Straniamento: Preistoria di un procedimento letterario". In: *Nove riflessioni sulla distanza*. Milano: Feltrinelli. 1998. 15-39.
- GOURFINKEL, Nina. *Tolstoï sans tolstoïsme*. Paris: Ed. du Seuil. 1946.
- ILLICH, Ivan. *Tools for conviviality*. London: Calder & Boyars, 1973
- GÜNTHER, Hans. "Verfremdung: Brecht und Sklovskij". In: S. K. Frank (ed.). *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*. München: Sagner. 2001. 137-145.
- JAMESON, Frederic. *The prison-house of language: a critical account of structuralism and Russian formalism*. Princeton, N.J.: Princeton University Press. 1972.
- JURGENSON, Luba. "L'usage de la citation et la problématique du sens chez Tolstoï". *Cahiers Léon Tolstoï*, 4, 2003, 57-66.
- LACHMANN, Renate. „Die ‚Verfremdung‘ und das ‚neue Sehens‘ bei Viktor Šklovskij". *Poetica*, 3, 1970. 226-249.
- ORWIN, Donna Tussing. *Tolstoy's art and thought, 1847-1880*. Princeton University Press: Princeton. 1993.
- PAVEL, Thomas. *La Pensée du roman (nouvelle édition revue et refondue)*. Paris : Gallimard. 2014.

- RANCIERE, Jacques. *Le Partage du sensible: esthétique et politique*. Paris : La Fabrique. 2000.
- ROBINSON, Douglas. *Estrangement and the Somatics of Literature. Tolstoy, Shklovsky, Brecht*. Baltimore: The John Hopkins University Press. 2008.
- SHKLOVSKY, V. V./ ШКЛОВСКИЙ, В. Б. «Искусство как прием», in: *Гамбургский счёт: статьи, воспоминания, эссе: 1914-1933*. Москва: Советский писатель, 1990. 58-72.
- SHKLOVSKY, V. V./ ШКЛОВСКИЙ, В. Б. «О фактуре и контррельефах», in: *Гамбургский счёт: статьи, воспоминания, эссе: 1914-1933*. Москва: Советский писатель, 1990.
- SOSHKIN, Evgeniy/ СОШКИН, Евгений. «Приемы остранения: опыт унификации», in : *НЛО*, 114 (2). 2012
- SPIEGEL, Simon. "Things Made Strange: On the Concept of ,Estrangement". In: *Science Fiction Theory*. Science Fiction Studies 35(3), 2008. 369-385.
- SUVIN, Darko. *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*. New Haven; London: Yale University Press, 1979.
- VOLPERT, Megan A. *Face Blindness*. Buffalo: Blaze Vox Books, 2007.
- WILLIAMS, Bernard. *Truth and truthfulness: an essay in genealogy*. Princeton ; Oxford : Princeton University Press. 2002
- ZENKIN, S. N./ ЗЕНКИН, С. Н. «Там, где кончается слово. Об одной тенденции в филологии 1920-1930-х годов». In : С. Н. Зенкин, Е. П. Шумилова. *Русская интеллектуальная революция 1910-1930-х годов: материалы международной конференции* (Москва, РАНХиГС, 30-31 октября 2014 г.). Москва : Новое литературное обозрение. 2016. 91-101.
- ZENKIN, S. N./ ЗЕНКИН, С. Н. «Энергетические интуиции русского формализма». In: Я. С. Левченко, И. А. Пильщиков. *Эпоха "остранения": Русский формализм и современное гуманитарное знание: Коллективная монография*. Москва : Новое литературное обозрение. 2017. 71-94.



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 montanheseiros, 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.

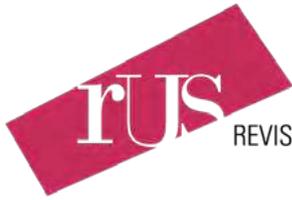
Referências bibliográficas

- 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.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Tolstoï, écrivain de la différence et de la conversion éthique

Tolstoy, Writer of Difference and Ethical Conversion

Autor: Yoann Colin
Lycée Fénelon à Paris, Paris, France
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 26
Publicação: Maio de 2024
Recebido em: 14/04/2024
Aceito em: 06/05/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.223930>

COLIN, Yoann.

Tolstoï, écrivain de la différence et de la conversion éthique.
RUS, São Paulo, v. 15, n. 26, pp. 80-94, 2024.



Tolstoï, écrivain de la différence et de la conversion éthique

Yoann Colin*

Résumé: Nous proposons de lire le roman de Tolstoï *Résurrection* comme permettant de penser la conversion éthique, c'est-à-dire la métamorphose d'un individu ordinairement égoïste et intéressé en un homme agissant en faveur des autres – ce qui serait une incarnation possible de la pensée lévinassienne explicitement influencée par l'œuvre de Tolstoï.

Abstract: We propose to read Tolstoy's novel *Resurrection* as allowing us to think about ethical conversion, that is, the metamorphosis of an ordinarily selfish and self-interested individual into a man acting in favor of others – which would be a possible incarnation of Levinas's thought, explicitly influenced by Tolstoy's work.

Mots-clé: Tolstoï; Différence éthique; Désembourgeoisement; Conversion; Résurrection
Keywords: Tolstoy; Ethical difference; De-bourgeoisness; Conversion; Resurrection

* Yoann Colin a poursuivi sa formation en classe préparatoire au lycée Fénelon à Paris et a obtenu une équivalence de licence de lettres modernes et licence de philosophie. Il a ensuite obtenu une maîtrise et un master 2 en philosophie à la Sorbonne Université. Il enseigne la philosophie au lycée depuis 2007. Il a obtenu en 2011 une licence de théologie catholique à l'Université de Strasbourg, où il a soutenu sa thèse de philosophie en 2020.
yoanncolin_538@hotmail.com

Les œuvres de Tolstoï ne sont pas uniquement destinées à raconter des histoires pour divertir ses lecteurs. Il y a chez lui, par-delà les genres littéraires, un exigence constante,¹ qu'il énonce tantôt en son nom propre, tantôt par l'intermédiaire de personnages romanesques, et qu'on pourrait ainsi résumer ou formuler, celle d'une conversion éthique, un décentrement tel qu'il fait passer au premier plan l'urgence d'aider les autres avant de s'intéresser à ses propres succès et à son propre bonheur. C'est en ce sens que Tolstoï nous semble promouvoir une vision différente de l'existence ou vision d'une existence différente. Parler d'une « conversion éthique », c'est indiquer que Tolstoï veut agir sur ses lecteurs, provoquer un « changement d'ordre mental qui peut aller de la simple modification d'une opinion jusqu'à la transformation totale de la personnalité ».² La conversion à laquelle invite Tolstoï se veut religieuse, il se sert de l'exemple du Christ comme d'un flambeau pour éclairer ce que doit être la nouvelle vie à mener par le converti. Cependant, pour explicitement religieuse qu'elle soit, cette conversion est également proprement éthique, au sens où elle ne proclamerait ni nouveau credo ni ne créerait de nouveaux rituels, mais commanderait une nouvelle attitude à l'égard du prochain vulnérable.

Cette prise en compte de la vulnérabilité de l'autre homme ou des autres hommes comme collectivité ressemble par bien des traits à l'éthique lévinassienne, ce dernier n'ayant d'ailleurs jamais caché qu'il devait à la littérature russe, et à Tolstoï, sa vocation philosophique.³ Comme le dit R. Sparadro : « Le lien qui unit Levinas aux personnages des romans russes est la certitude que le problème éthique est l'événement fondamental de l'expérience humaine, autrement dit "l'éthique comme

1 Comme le note G. Steiner, évoque ainsi non seulement l'« entrée » de la « métaphysique » en littérature dans les œuvres de Dostoïevski et Tolstoï, mais il remarque « Dans *Résurrection*, et même dans *Guerre et Paix*, des impératifs moraux et des fragments de théorie se dressent comme des blocs météoriques dans le paysage imaginaire. Le tract envahit le poème. » (Steiner, 2022, p.15 et p. 262-263).

2 P. Hadot, article « conversion », Encyclopédie universalis. Tolstoï évoque ces changements par lesquels on porte un regard différent sur le monde, quand il parle de « métamorphose morale », comme le fait de « remarquer tout d'un coup que [n]otre façon de regarder les choses change totalement, comme si tous les objets (...) vus jusqu'alors se présentaient soudain sous un autre angle, inconnu » (Tolstoï, 1975, p. 174).

3 Ce que corroborent les nombreuses allusions ou références à ses œuvres. Voir Éthique et infini où Levinas parle de Tolstoï et dit que les romanciers russes l'ont introduit au « problème philosophique entendu comme celui du sens de l'humain, comme la recherche du fameux « sens de la vie » - sur lequel s'interrogent sans cesse les personnages des romanciers russes » (Levinas, 2006a, p.12-13).

philosophie première”». ⁴ Levinas lui-même relève la métamorphose éthique du personnage tolstoïen : « Action chez Tolstoï et dans le roman russe en général. Toujours comme un mystère. Transformations. Il n’y a pas comme dans le roman européen les caractères statiques et constitués devant les événements. Il y a comme la passion de chaque être ». ⁵ Flora Bastiani a donné pour titre à monographie sur la pensée de Levinas *La Conversion éthique*. ⁶ Il y a en effet pour Levinas un primat de l’éthique sur l’ontologie tel que Levinas renverse en quelque sorte la tradition philosophique occidentale, qu’il a qualifiée parfois de « philosophie bourgeoise », ⁷ dans la mesure où il lui semblait que le sujet de la philosophie occidentale ne s’intéressait qu’à lui-même, n’agissait qu’en vue de son bien propre, conformément à sa nature et à l’économie de l’être l’invitant à persévérer dans son être, ⁸ et sans tenir compte de la vulnérabilité d’autrui. ⁹ Aussi soutenons-nous l’hypothèse que pour Tolstoï aussi l’éthique est première et qu’il peut être considéré comme un écrivain sous la plume duquel s’incarne par le biais de personnages une pensée profondément éthique et s’illustre la conversion éthique, qu’on pourrait alors envisager comme un désembourgeoisement, c’est-à-dire comme un mouvement par lequel le personnage cesserait de ne viser que son bien personnel, pour faire de la vie de quelqu’un d’autres le centre de son existence, accordant aux besoins de cet autre la priorité sur ses siens propres. Ce mouvement de renversement de l’attitude ordinaire et naturel du sujet de la philosophie occidentale, s’observe, de façon paradigmatique dans le comportement de Pierre Bézoukof Dans *La Guerre et la Paix* ¹⁰ ou du narrateur de *Que devons-nous faire ?*. ¹¹ Il semble prendre naissance dans l’interrogation : « Mon exister dans sa quiétude et dans la bonne conscience de son conatus n’équivaut-il pas à un laisser mourir l’autre homme ? » ¹²

4 SPARADRO, 2012, p. 43.

5 LEVINAS, 2009, p. 100.

6 BASTIANI, Flora, *La Conversion éthique : introduction à la philosophie d’Emmanuel Levinas*, Paris, L’Harmattan, 2012.

7 Voir Colin, 2023, pp. 125-144.

8 Comme l’écrit F. Bastiani : « L’attitude naturelle de l’existant est tournée vers la conservation et de retour de chaque action vers soi, c’est-à-dire vers le profit du même. Cette situation s’instaure sous l’apparence d’une autosuffisance. » (Bastiani, 2012, p. 22). Cf. aussi ce que dit L. Doublet : « le moi bourgeois vit son identité sur le mode de la réification : il est ce qu’il est, certain de son être et de son droit à être. Pour Levinas, l’humanité apparaît au contraire là où cette autoréférence devient caduque. » (Doublet, 2021, p. 86-87).

9 Cette attention éthique à l’autre pour Levinas se trouve « non pas dans les sentiments élevés dans « les belles lettres », mais comme lors d’un arrachement du pain à la bouche qui le savoure pour le donner à l’autre » (Levinas, 2001, p. 105).

10 Pour une analyse développée de cet exemple, voire Colin, 2021.

11 Au chapitre II de cet ouvrage, le narrateur comprend que son style de vie qui a pour conséquence la misère de milliers d’autres hommes, n’est pas une nécessité comme le disent les savants, mais un crime. Il en ressent une culpabilité qui le pousse à chercher à comprendre les causes de la misère et les moyens d’y remédier.

Ce que partagent les éthiques lévinassienne et tolstoïenne, c'est leur souci de l'autre en ce qu'il principiellement reconnu comme vulnérable et que la conversion à laquelle ils appellent ne résulte pas, ou pas seulement pour les personnages de Tolstoï, d'une délibération théorique rationnelle, de la conclusion d'un syllogisme pratique, mais de l'effraction de la vulnérabilité de l'autre dans leur existence.

Notre article propose une lecture du roman *Résurrection*¹³ de Tolstoï qui met à jour le cheminement du héros principal – ce que nous appelons son mouvement de désenbourgeoisement – c'est-à-dire sa conversion éthique. Il s'agit de voir en quoi la « métamorphose » du personnage de Nekhlioudov (et non son évolution, ce qui supposerait un changement graduel et continu et non une discontinuité radicale, une différence de degré et non de nature), qui se sent soudainement investi d'une responsabilité pour la vie de la femme dont il a abusé de la confiance, permet d'incarner la conversion éthique telle que la décrit Levinas, ouvrant ainsi la voie à une vie différente,¹⁴ et non à une conclusion définitive. Ainsi les changements opérés en Nekhlioudov apparaissent-ils à la fin du roman, moins comme la fin d'une biographie, que comme l'incipit de la nouvelle vie du converti éthique qu'il est devenue.¹⁵

Ce qu'il nous semble légitime de lire dans ce roman c'est la prise de conscience de la vanité de l'existence bourgeoise qui ne se soucie que d'elle aux dépens des autres vis-à-vis desquels on ne se sent aucune responsabilité, tant qu'on ne commet pas d'acte injuste – la « justice » n'était que l'autre nom des intérêts des privilégiés -, et le tout en ayant une conscience irréprochable de son bon droit et une croyance au bien-fondé des raisons qui légitiment un tel état de fait. Dans ce roman, le héros, Dimitri Ivanovitch Nekhlioudov, est un jeune homme qui a vécu en

12 Levinas, 1998, p. 248. Voir également : « l'intéressement de l'être se dramatise dans les égoïsmes en lutte les uns avec les autres, contre tous dans la multiplicité d'égoïsmes allergiques qui sont en guerre les uns avec les autres » (Levinas, 2001, p. 15).

13 Steiner écrit de ce roman : « Résurrection marque l'aboutissement d'une longue prise de conscience qui a commencé dès les tout premiers écrits de Tolstoï. Nekhlioudov, c'est le prince Nekhlioudov de la Matinée d'un propriétaire terrien, une œuvre de jeunesse inachevée. Entre les deux, il y a trente-sept années de pensée et de création ; mais le fragment contient déjà dans ses grands traits beaucoup des éléments du dernier roman de Tolstoï. Nekhlioudov est aussi le protagoniste d'une étrange nouvelle, Lucerne, que Tolstoï écrivit en 1857 » (Steiner, 2022, p. 101-102). Voir sur ce point Aucouturier, 2005, p. 1197.

14 Il est évident que notre lecture de ce roman ne remet pas en cause d'autres lectures très justes de ce roman, qui insistent en particulier sur la dimension de critique politique et sociale. Ainsi G. Lukács note-t-il que dans *Résurrection*, Tolstoï « donne de l'appareil d'oppression de l'État capitaliste sous sa forme tsariste un tableau global, multiple, et vrai tel qu'il n'en existe pas de semblable dans toute la littérature bourgeoise », (Lukács, 2020, Tolstoï, p. 68).

15 Voir le dernier paragraphe du livre « Cette nuit fut le début d'une existence nouvelle pour Nekhlioudov. Non pas qu'il adoptât un mode de vie différent ; mais tout ce qui lui arrivait à partir de ce moment lui apparaissait dans une lumière différente. L'avenir montrera à quoi allait aboutir cette nouvelle période de sa vie » (Tolstoï, 1981, p. 550).

idéaliste généreux avant que la société de ses camarades et le jugement du monde n'infléchissent son comportement pour le rendre semblable à celui des autres membres de son milieu : plaisir égoïste, absence de sens de la responsabilité, etc.¹⁶ Il est, par le passé, tombé amoureux d'une jeune fille, Catherine Maslova, appelée dans le roman *Katioucha* ou la *Maslova*, servant chez ses tantes, avant de se contenter, devenu plus âgé et rendu immoral par la société qu'il côtoie, de la mettre enceinte et de l'abandonner. Celle-ci, renvoyée et confrontée aux innombrables épreuves que l'existence réserve aux femmes de son milieu dans sa situation, finit par abandonner son enfant, se prostituer et se rendre complice, sans le savoir, d'une affaire d'empoisonnement. Elle est jugée par un jury dont fait partie Nekhlioudov, jugement qui n'est qu'une parodie de justice tant les membres du jury ne s'intéressent chacun qu'à leurs intérêts égoïstes et mesquins, qui conduit l'accusée à une condamnation au bagne en Sibérie. Nekhlioudov, qui la reconnaît lors du procès, se reconnaît alors responsable et coupable de ce qui arrive à la jeune femme, et décide de l'épouser et de tout faire pour réparer ses torts vis-à-vis d'elle. Veiller sur elle tourne à l'obsession.¹⁷ Les divers personnages qu'il rencontre, notamment pour aider Catherine, mais aussi les paysans qu'il veut libérer ou les autres détenus à qui il veut que justice soit rendue, sont non seulement l'occasion d'une vaste fresque de la société russe de la fin du XIXe siècle, mais une mise en accusation des hommes, quelle que soit la classe sociale à laquelle ils appartiennent, au titre de la réduction de leur existence à la poursuite de leur intérêt égoïste. Son regard change alors sur la société russe, sur les devoirs de l'homme et sur ce qu'il doit faire de son existence.¹⁸

1) Les ruses de la raison bourgeoise. Les masques de l'intérêt

Dès le début du roman, Nekhlioudov croit qu'il est honnête vis-à-vis de lui-même, et qu'allant siéger au tribunal, il accomplit

16 « C'était autrefois un jeune homme loyal, plein d'abnégation, prêt à se sacrifier pour toute cause généreuse, c'était maintenant un égoïste, un débauché, un raffiné, qui recherchait uniquement son plaisir. (...) Autrefois, son être moral constituait sa personnalité [son moi] : aujourd'hui [son moi], c'était un être gorgé de santé, hardi et bestial ». (Tolstoï, 1981, p. 98-99).

17 « Responsabilité obsédante, responsabilité qui est une obsession, car autrui m'assiège au point qu'il met en question mon pour-moi, mon en-soi, qu'il me fait otage », dit Levinas (Levinas, 2002, p. 157).

18 Comme le dit L. Doublet : « Bien que le bourgeois russe n'ait pas choisi les conditions de son existence, il est coupable avant toute faute. Il l'est dans sa « vie » même, dans les voies qu'elle emprunte à bon droit pour s'alimenter. Sa forme d'existence, du seul fait de se maintenir dans l'être identique à elle-même, consacre une injustice sociale et relève du scandale moral », (Doublet, 2012, p. 107).

Dès le début du roman, Nekhlioudov croit qu'il est honnête vis-à-vis de lui-même, et qu'allant siéger au tribunal, il accomplit parfaitement son devoir.¹⁹ L'ironie est que la plupart des membres du tribunal agissent pour d'autres motifs que ceux qui devraient les animer lors d'un jugement.²⁰ Il en va de même pour tous les hommes qui s'estiment, quelle que soit leur classe sociale, naïvement, honnêtes.²¹

Tolstoï dépeint les ruses que la conscience bourgeoise égoïste utilise pour se dissimuler le devoir qu'elle doit accomplir, quitte à s'appuyer sur la morale sociale en vigueur. Elle se ment ainsi à soi-même. Ainsi, après avoir revu la charmante Mariette, qui lui promet son aide dans l'affaire de la Maslova, Nekhlioudov lui promet de passer la voir un soir. Ayant pris conscience de la vanité d'une telle entrevue, mais ayant envie de revoir la plaisante Mariette, il se fait croire à lui-même que son devoir est de se rendre à la soirée prévue, puisque son devoir est tenir la parole donnée.²² En réalité c'est la troublante proximité de cette femme qui détermine son désir de la revoir, la fidélité à la parole donnée n'étant qu'un alibi.

À la fin de la première partie, Nekhlioudov se décide à tout faire pour sauver la Maslova,²³ car il sent responsable d'elle. Il doit pour cela en effet renoncer à son train de vie luxueux, et, surtout, faire passer ce qu'il doit à la Maslova avant ses préoccupations égoïstes et hédonistes. Mais la conscience qui prend cette résolution doit affronter un double risque. D'abord, celui de se complaire dans l'image qu'on se donne de soi-même,²⁴ ensuite celui de n'en rester qu'à l'intention de bien faire, au projet de changer de vie. Le danger de reporter indéfiniment les sacrifices pécuniaires au profit de l'éthique, ou de les modérer de façon à ne pas tout perdre guette le bourgeois velléitaire.

19 Nekhlioudov se dit en effet alors : « Il s'agit maintenant de remplir un devoir social. Je le remplirai avec ma conscience habituelle et comme j'estime que chacun devrait le faire » (Tolstoï, 1981, p. 66). Comparer avec « à aucun moment, personne ne peut dire : j'ai fait tout mon devoir. Sauf l'hypocrite... » (Levinas, 2006a, p. 102). Ou « Quand je dis : "Je fais mon devoir", je mens, car je ne suis jamais quitte envers l'autre. » (Levinas, 2006b, p. 114).

20 Par exemple, le président du tribunal veut que la séance finisse vite pour retrouver rapidement une maîtresse (Tolstoï, 1981, p. 69) et Nekhlioudov lui-même ne dit pas ce qu'il pense de crainte qu'on comprenne son rapport avec l'accusée (Tolstoï, 1981, p. 130).

21 Au passage de la Maslova, prisonnière allant au tribunal, « cochers, épiciers, cuisinières, ouvriers, fonctionnaires s'arrêtaient sur leur passage, dévisageant la femme avec curiosité. Certains songeaient, hochant la tête : « Voilà où ça mène de ne pas faire comme nous, de mal se conduire... » » (Tolstoï, 1981, p. 51-52).

22 Tolstoï, 1981, p. 388.

23 « À l'égard de Katioucha (...) il ne souffrirait aucune demi-mesure. « J'irai à la prison, je lui demanderai, je la supplierai de me pardonner. Et, s'il le faut, eh bien : s'il le faut, je l'épouserai ! » » (Tolstoï, 1981, p. 178). Ce qui n'est pas sans évoquer la dimension « contre « vents et marées » de l'être, une interruption de l'essence, un désintéressement imposé de bonne violence » (Levinas, 2001, p. 75) que Levinas attribue à la responsabilité pour autrui.

24 « La pensée de tout sacrifier, de l'épouser pour satisfaire une exigence morale, l'attendrissait » (Tolstoï, 1981, p. 178). En effet, quand Nekhlioudov imagine s'humilier en faisant une démarche, il s'attendrit sur sa bonté.

Par ailleurs, le risque est également que la conscience prête attention aux innombrables voix, prétendument morales, qui critiquent une telle attitude morale (parce qu'elle les pousse à se remettre en question ?) en défendant la thèse selon laquelle personne n'est coupable du malheur des autres, eux seuls en sont responsables, ou en incriminant d'anonymes structures sociales, ce qui revient à n'attribuer la faute à personne.²⁵ Le premier pas du désembourgeoisement, c'est comprendre qu'on est en dette, qu'on est responsable, quoiqu'on puisse toujours être de mauvaise foi et trouver des raisons, mal fondées mais efficaces, pour se disculper. Ne plus être bourgeois, c'est d'abord se responsabiliser, prendre sur soi, plaider coupable, sur injonction de sa conscience.

Pour que le désembourgeoisement soit effectif, il faut comprendre qu'accomplir son devoir pour l'autre ne doit donner aucun droit à une quelconque tranquillité ni redorer une quelconque image de soi. Entrer dans la conversion éthique, c'est sentir que la faute qu'on a commise est effective et qu'on est pleinement et en première personne responsable : il n'y a donc aucun mérite à espérer retirer de ce changement. Ainsi Nekhlioudov après sa visite à Katioucha dans la prison prend-il conscience que s'il doit réparer, autant que faire se peut, sa faute, ce n'est pas par grandeur d'âme, parce qu'il aurait l'impression d'être quelqu'un de moralement grand, mais parce que c'est son devoir le plus impérieux. Comme l'écrit Tolstoï : Nekhlioudov « comprenait alors seulement l'étendue de sa faute. S'il n'avait pas entrepris de l'effacer, de la racheter, jamais il n'en aurait senti toute l'infamie (...) jusque-là, Nekhlioudov s'était amusé de son propre sentiment d'admiration pour lui-même, s'était complu dans son repentir ».²⁶ Et dans la prison Nekhlioudov commence à avoir honte de lui-même, sans savoir pourquoi.²⁷

Cette conversion désembourgeoisante peut également rencontrer l'incompréhension d'autrui. C'est par exemple le cas de l'intendant des propriétés que Nekhlioudov a héritées de ses tantes. Quand Nekhlioudov lui expliqua son intention de laisser la terre aux paysans, l'intendant

Ne comprenait rien, non parce que Nekhlioudov ne s'exprimait pas clairement, mais parce que, avec ce projet, il renonçait à son propre intérêt et cela dans l'intérêt d'autrui ! Et cependant l'idée que chaque être humain

25 Agrafena Petrovna, qui le servait jusqu'alors, défend une telle position ; aussi lui dit-elle « je ne vois pas en quoi vous êtes particulièrement coupable. Ça arrive à tout le monde et, si on a un peu de jugeote, et bien ! tout s'aplanit, tout s'oublie et la vie continue (...) et vous n'avez pas à endosser cette responsabilité » (Tolstoï, 1981, p. 180).

26 Tolstoï, 1981, p. 235.

27 Tolstoï, 1981, p. 248-249. Comme le dit G. Bensussan : « L'expérience de cet appel d'autrui (...) me tourmente et m'empêche de n'avoir rapport qu'à moi-même » (Bensussan, 2019, p. 185).

s'occupe uniquement de son propre intérêt au détriment d'autrui était si profondément enracinée dans la conscience du gérant qu'il s'imaginait ne pas saisir toute la pensée de Nekhlioudov.²⁸

La capacité de l'homme ne pas vouloir comprendre que ce qu'il fait est mal, contraire à l'éthique, fait que ce qui se présente à lui comme éthique, cette exigence de prendre en considération les autres hommes, lui apparaît comme démesurée et donc déraisonnable, ce qui fait qu'il le condamne, avant même de l'avoir prise au sérieux. Et il ne prend pas un comportement éthiquement exemplaire pour un modèle, mais le considère comme une anormalité, une folie, quelque chose à ne pas faire puisqu'en dehors de la morale qu'il a érigée pour condamner l'éthique véritable au nom de ce qu'il a institué comme le bien, mais qui n'en a que l'apparence.

2) Les étapes de la progression narrative de la conversion

Au début du roman, Nekhlioudov est présenté comme indécis quant à l'attitude qu'il doit adopter vis-à-vis des terres dont il a hérité. Quand il était jeune, idéaliste et enthousiaste, il avait été frappé par la thèse spencérienne, que « l'idée de justice ne pouvait se concilier avec la propriété du sol » et

avait abandonné une partie de ses domaines aux paysans (...) ne voulant pas posséder de terres en contradiction avec ses principes. Et, maintenant, devenu par héritage grand propriétaire, il devait, ou bien renoncer sur les deux cents hectares de l'héritage paternel, ou bien, par un accord tacite, reconnaître mensongères et fausses les idées qu'il avait tout d'abord soutenues.²⁹

28 Tolstoï, 1981, p. 297. Il en va de même des paysans à qui Nekhlioudov expose ses projets : ces derniers « ne comprenaient pas, ils ne pouvaient pas comprendre, pour la même raison que le gérant. Ils étaient convaincus que le propre de chacun est la poursuite de son intérêt. En ce qui concernait les propriétaires fonciers, l'expérience de plusieurs générations leur avait appris qu'ils recherchaient toujours leur profit » (Tolstoï, 1981, p. 299). On peut rapprocher l'incompatibilité des perspectives de ces paysans et de l'intendant de celle de Nekhlioudov, de celle du propriétaire avide et méprisant avec celle du personnage principal de « Ce qui faut vivre les hommes » dans *A la recherche du bonheur*, une nouvelle de Tolstoï à laquelle Levinas fait allusion (Levinas, 2001, p. 204), et que commente ainsi : R. Sparadro « À côté de l'épisode tragi-comique du propriétaire, où se manifeste l'absurdité d'une vie uniquement préoccupée de sa propre conservation, Tolstoï campe la figure éthique d'un cordonnier, qui fonde l'espoir de l'humanité sur la puissance de l'amour, l'amour plus fort que la mort, dimension où la responsabilité pour autrui donne sens à l'existence et à la mort (...) L'existence de l'homme comme persévérance et impérialisme de la subjectivité se présente comme la finitude même de l'homme. En revanche, la proximité de l'autre fait passer le sujet de la dimension de l'être et de l'ontologie à celle de l'éthique et de l'autrement qu'être » (Sparadro, 2012, p. 46-47).

29 Tolstoï, 1981, p. 63.

L'alternative est difficile, car Nekhlioudov n'a pas d'autre moyen d'existence, il ne veut pas reprendre du service ni mettre un terme à ses habitudes de luxe, mais, en même temps, il se refuse à rejeter la justesse de l'argumentation spencérienne.

Dans la deuxième partie, Nekhlioudov doit régler ses affaires avant de partir suivre le convoi des déportés en Sibérie. Aussi se rend-il sur ses terres et essaie-t-il de mettre à l'œuvre son projet de laisser la terre aux paysans plutôt que de les exploiter ; mais ces derniers sont très méfiants et lui-même encore indécis face au choix de la façon dont il doit distribuer les terres. La façon dont Nekhlioudov assume à présent, c'est-à-dire depuis qu'il a décidé de bien agir, vis-à-vis de Katioucha, mais pas seulement, pleinement sa décision d'agir de façon cohérente avec ce qu'il croit le conduit à renoncer à l'argent que lui procurait ses terres sur lesquelles des paysans étaient exploités par un intendant pour leur profit (celui de Nekhlioudov et de l'intendant).³⁰ Cette renonciation n'est pourtant pas sans coût, car la vie facile que pouvait lui garantir l'exploitation de ses terres, sa conscience lui indique qu'elle pourra être utile pour mener le combat de justice qu'il s'est décidé à mener. Il doit, encore, lutter contre les raisonnements qui pourraient justifier le statu quo de la propriété.³¹ Multipliant toujours les démarches pour alléger des peines contre des personnes qu'il n'estime pas coupable et faciliter l'existence de la Maslova, pour l'aider,³² on peut constater les progrès éthiques de Nekhlioudov. En effet, ce dernier pourrait, s'il lui restait un fond d'esprit bourgeois, se dire que la Maslova devrait lui être reconnaissante et se complaire à énumérer ce qu'il a déjà fait pour elle ; mais ce qui atteste d'un véritable changement d'esprit, c'est qu'il n'y pense pas, ne se concentrant que sur ce qu'il lui reste (indéfiniment, infiniment) à faire pour elle. De même son rapport à la Maslova se transforme au cours du roman :

Il éprouvait maintenant pour elle un sentiment qu'il n'avait jamais connu. Ce sentiment n'avait rien de commun avec l'inclination romantique du début et encore moins avec l'amour sensuel qu'il avait éprouvé par la suite ; il n'avait rien de commun non plus avec ce sens du devoir qui l'avait décidé, après sa condamnation, à offrir à Katioucha de l'épouser. C'étaient simplement cette pitié et cette tendresse qu'il avait éprouvées à leur première entrevue dans la prison et qui avaient reparu, plus vives encore (...)

30 Tolstoï, 1981, p. 272.

31 Tolstoï, 1981, p. 276.

32 Au sens où comme l'écrit G. Benussan, aider n'est pas « faire montre d'une « charité » autosatisfaite, mais témoigner de l'intimité responsive d'une subjectivité « jamais » aboutie en elle-même. Aider s'effectue en effet comme un malgré soi qui, d'une part, viendrait suspendre toute la naturalité biologique des « instincts de conservation » et qui, d'autre part et en dépit de tous les apparentements possibles, ne dépend guère des constructions sociales ou juridiques. La responsabilité éthique les précède au contraire. » (Benussan, 2008, p. 31).

Quoi qu'il pensât, quoi qu'il fit son humeur dans l'ensemble était toute de pitié et d'affectueuse tendresse, non seulement pour elle, mais pour tout le monde. Cet état d'âme délivrait son cœur d'un torrent d'amour qui n'avait jamais auparavant trouvé d'issue et qui, maintenant, se déversait sur tous les êtres qu'il rencontrait.³³

L'amour véritable, non réductible à sa composante de désir, démarque celui qui a réussi à s'ouvrir aux autres du bourgeois. On remarque également que cet amour n'est pas exclusif d'une personne, qui éclipserait les autres et rendrait l'aimant tout aussi imperméable aux douleurs des autres que le profond égoïsme.³⁴ Nekhlioudov passe d'une attention et d'un amour éthique dans le sens de Levinas, dans lequel il se sent responsable pour la Maslova jusqu'à se sacrifier pour elle, à une vision désemparée qui l'ouvre au monde entier, à la justice.³⁵ Ainsi, à la fin du roman se sent-il relativement quitte à l'égard de Catherine parce qu'elle décide d'épouser quelqu'un d'autre, mais pour se sentir responsable des injustices plus globales qui doivent être combattues (à partir des cas particuliers incarnés par des personnes qu'il a rencontrées).³⁶ Et il comprend que le moyen de ne pas mal agir, ce n'est pas d'imposer un ordre (moral) ou des valeurs qu'on croit justes, mais de se sentir en dettes, coupable devant Dieu et à ce titre reconnaître qu'on ne peut se suffire à soi-même et qu'on doit toujours prendre en compte l'autre homme, sans se sentir autorisé à le corriger, puisqu'on est tout aussi pécheur que lui.³⁷

3) L'impératif de voir la vulnérabilité de l'autre dans chaque homme

Ce qui, dans l'analyse de Tolstoï explique pourquoi bien trop souvent on agit mal, sans intention de le commettre, alors même qu'on s'efforce de remplir nos obligations, c'est qu'on tient pour plus important l'accomplissement de notre devoir moral, socialement défini, que l'injonction éthique première et

33 Tolstoï, 1981, p. 467.

34 Puisque non content d'œuvrer à la libération de la Maslova à l'égard de laquelle il a toutes les raisons de se sentir coupable, Nekhlioudov, touché par toutes les misères et les injustices s'escrime à faire libérer ou à adoucir les peines de tous les malheureux innocents qu'il rencontre.

35 C'est le passage de l'ordre éthique à l'ordre politique. Pour de très éclairantes analyses sur ce point, voir Bensussan, 2002 et Bensussan, 2008.

36 « Son affaire avec Katioucha était terminée. Il avait cessé de lui être utile et cette pensée le remplissait de tristesse et de honte. Mais une autre œuvre l'attendait qui, loin d'être achevée, le tourmentait plus que jamais et réclamait de lui toute son activité. / Les maux effroyables qu'il avait vus et constatés au cours des dernières semaines » (Tolstoï, 1981, p. 544).

37 Tolstoï, 1981, p. 547.

fondamentale qui commande de prendre soin du prochain vulnérable, ou, pour le dire en termes lévinassiens, de ne pas se dérober à l'assignation du visage à se sentir responsable pour autrui.

Parmi les personnes avec lesquelles Nekhlioudov parle, une de celles qui a le plus l'esprit bourgeois est son beau-frère, qui se montre hostile à ses projets, aveuglé qu'il est par son intérêt, Nekhlioudov.³⁸ Tolstoï dresse également le constat que ce qui embourgeoise nombre de personnes en les rendant insensibles aux misères et à la détresse d'autrui, c'est qu'elle ne le voit pas comme un autre homme. Il en est ainsi des gardiens à l'entrée de la prison qui comptent les gens qui passent, indifférents aux personnes qu'ils dénombrent pour n'en retenir que le nombre,³⁹ tout comme les soldats ou les fonctionnaires qui font ce qu'on leur demande de faire indépendamment de la vulnérabilité d'autrui. Toutes ces personnes ne pensent qu'à faire ce qu'elles croient devoir faire pour remplir leur devoir sans tenir compte de la faiblesse de l'autre ; et ce qui atteste de la conversion de Nekhlioudov, c'est que lui, au contraire, se laisse détourner de ce qu'il avait prévu de faire pour aider l'autre homme.⁴⁰

Ainsi, lorsque le convoi de déportés, dont fait partie la Maslova, doit partir de la prison et que les prisonniers restent sous la chaleur, puis marchent, sans assistance ni attention, des gens meurent. Nekhlioudov essaie de les aider. Quand il s'approche d'un forçat gisant, un agent lui répond, symptomatiquement : « Circulez (...) ! Ce n'est pas votre affaire »⁴¹ C'est symptomatique du fait que l'agent semble penser que les hommes ne se soucient que leurs affaires et que la détresse de leur prochain, de leur frère en humanité, ne les intéresse pas. Mais en se montrant non-indifférent à autrui, ici, Nekhlioudov agit à rebours de l'esprit bourgeois. Il y eut finalement cinq morts, faute de soins, ce jour. Mais « les soldats n'étaient nullement préoccupés de ce que, parmi ceux qu'ils convoyaient, cinq hommes étaient morts, qui auraient pu vivre. Cela ne les touchait pas. Ils ne songeaient qu'à exécuter scrupuleusement ce que les règlements prescrivaient en pareil cas : remettre à qui de droit les morts, leurs papiers et

38 Son beau-frère tient des raisonnements qui visent à interdire tout changement de l'ordre social qu'il considère comme juste. Ainsi, il juge que si Catherine Maslova « est punie, probablement n'est-elle pas non plus innocente » (Tolstoï, 1981, p. 408). Et il assure que « les innocents ne sont jamais ou du moins rarement condamnés. Les coupables seuls sont condamnés » (Tolstoï, 1981, p. 408), voulant contredire Nekhlioudov, sans avoir, à l'inverse de ce dernier, jamais mis les pieds en prison. Et quand Nekhlioudov démasque l'immoralité et l'injustice du système judiciaire russe, en montrant que le vol, pour lequel sont punis maints malheureux réduits à voler pour survivre, est pratiqué à grande échelle par le gouvernement et les propriétaires terriens, son beau-frère refuse de l'admettre. Tout comme il refuse d'admettre que sa « protestation » vient d'un intérêt personnel (Tolstoï, 1981, p. 410), quand il affirme sans réelle justification que « le droit de propriété est inné dans l'homme » (Tolstoï, 1981, p. 410).

39 Tolstoï, 1981, p. 206-207.

40 Tolstoï, 1981, p. 427.

41 Tolstoï, 1981, p. 425.

leurs affaires. »⁴² Nekhlioudov en vient ensuite à se demander à qui revient la responsabilité de leur mort : paradoxalement, aucune des personnes chargées de s'occuper des forçats n'est juridiquement ou formellement responsable de ces morts, pas plus qu'elle ne s'en sent coupable.⁴³ La responsabilité que tous portent cependant tient à leur croyance qu'il y a des situations dans lesquelles « une attitude humaine dans les rapports directs avec les hommes n'est pas obligatoire ».⁴⁴

La culpabilité morale de ces hommes, responsables des détenus, mais qui n'ont pas suffisamment veillé sur eux, n'est certes pas juridique, mais consiste dans leur oubli que le plus grand devoir de l'homme est de veiller sur la vulnérabilité de l'autre homme, et qu'on ne peut, quelle que soit la situation, se tenir quitte de la responsabilité qu'on a de l'autre homme, indépendamment de sa fonction, de son rôle social ou de son statut. Si ces derniers n'ont pas porté assistance aux hommes qui en avaient besoin, ce n'était pas par méchanceté ou pure indifférence, mais « parce qu'ils voyaient devant eux non pas des hommes et leur devoir envers ceux-ci, mais leur fonction et ses exigences, qu'ils plaçaient au-dessus des devoirs d'humanité ». ⁴⁵ Là résidaient leur faute, et, par extension, là réside l'essentiel des fautes morales des hommes, embourgeoisés au point de se dissimuler l'impératif de responsabilité pour l'autre.

Résurrection se donne ainsi bien à lire comme un roman dans lequel on voit à l'œuvre une « conversion éthique » telle que la décrit Levinas : dans le monde bourgeois exclusivement attaché aux intérêts dans lequel tous les hommes sont en concurrence pour la réputation ou la richesse, un homme, sentant en lui une dette à l'égard d'une femme qu'il a abusée, prend conscience progressivement du caractère injuste du monde dans lequel il vit et essaie de le changer en se changeant pour réparer ce qu'il

42 Tolstoï, 1981, p. 433.

43 « Et ce qu'il y a de plus terrible, c'est qu'on l'a tué et que personne ne sait qui l'a tué. On l'a emmené comme tous les autres sur ordre de Maslennikov. Celui-ci a sans doute donné ses ordres habituels, a signé de son paraphe stupide sur un papier à en-tête, et évidemment il ne se juge responsable en aucune façon. Encore moins doit se juger coupable le médecin de la prison qui a examiné les détenus. Il a rempli ponctuellement son obligation. Il a séparé les faibles et il ne pouvait normalement prévoir ni cette chaleur torride, ni qu'on les conduirait si tard et en une telle foule. Le directeur ? ... Mais le directeur n'a fait qu'exécuter l'ordre lui enjoignant l'ordre d'expédier tel jour un nombre déterminé de forçats, de détenus, d'hommes et de femmes. Il ne peut pas être responsable non plus l'officier d'escorte, dont l'obligation consistait à prendre en consigne, en un lieu déterminé, un certain effectif, et à passer en consigne le même effectif. Il a convoyé comme d'habitude et comme il se doit et il ne pouvait pas imaginer que des individus aussi vigoureux que ceux qu'il avait vus ne résisteraient pas et mourraient. Personne n'est coupable, et cependant des hommes ont été tués, et tués par ces gens mêmes qui sont innocents de leur mort » (Tolstoï, 1981, p. 442).

44 Tolstoï, 1981, p. 442.

45 Tolstoï, 1981, p. 443. Nekhlioudov se dit ensuite : « si l'on peut admettre que la première chose venue est plus importante que le sentiment d'humanité, ne serait-ce que pour une heure et dans n'importe quel cas unique, exceptionnel, alors il n'y a pas de crime que l'on ne puisse accomplir en s'estimant irréprochable » (Tolstoï, 1981, p. 443).

peut. On observe alors une métamorphose du jouisseur égoïste qu'était Nekhlioudov en un personnage tout à fait autre, dorénavant soucieux du Bien et d'autrui, ayant à cœur de changeant les structures sociales déshumanisantes du monde dans lequel il vit. Et cela atteste de capacité de Tolstoï à penser la différence, celle d'un homme d'exception c'est-à-dire profondément humain, au milieu de ses semblables – et même différant d'avec lui-même.

Referências bibliográficas

- AUCOUTURIER, Michel. « Léon Tolstoï (1828-1910) ». In : Histoire de la littérature russe. Le XIXe siècle**. Le temps du roman, édité par E. Etkind et alii. Paris : Fayard, 2005, pp. 1188-1232.
- BASTIANI, Flora. La Conversion éthique : introduction à la philosophie d'Emmanuel Levinas. Paris : L'Harmattan, 2012.
- BENSUSSAN, Gérard. (dir.), Lévinas et la politique, Les Cahiers philosophiques de Strasbourg, N°14, automne 2002.
- BENSUSSAN, Gérard. Éthique et expérience : Levinas politique. Strasbourg : Éditions la Phocide, 2008.
- BENSUSSAN, Gérard. Les deux morales. Paris : Vrin, 2019.
- COLIN, Yoann. « Contre le bourgeois ! Levinas lecteur de Dostoïevski et Tolstoï », Edição: RUS Vol. 12. N°18, Abril de 2021, <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.181500>, Vista do Contre le bourgeois! Levinas lecteur de Dostoïevski et Tolstoï (usp.br) .
- COLIN, Yoann. « Le bourgeois dans la pensée d'Emmanuel Levinas : le refus de l'altérité ». Études phénoménologiques, N°7, Louvain, 2023, pp. 125-144.
- DOUBLET, Lucie. Emmanuel Levinas et l'héritage de Karl Marx. Sublime matérialisme. La Fresnaie-Fayel : Éditions Otrante, 2021.
- HADOT, Pierre. « conversion ». Encyclpaedia Universalis, consulté le 27 décembre 2023, CONVERSION - Encyclopædia Universalis
- LEVINAS, Emmanuel. De Dieu qui vient à l'idée. Paris : Vrin, 1998.
- LEVINAS, Emmanuel. Autrement qu'être. Au-delà de l'essence. Paris : Le Livre de poche, 2001.
- LEVINAS, Emmanuel. Dieu, la mort et le temps. Paris : Le Livre de poche, 2002.
- LEVINAS, Emmanuel. Éthique et infini. Paris : Le Livre de poche, 2006a.
- LEVINAS, Emmanuel. Altérité et transcendance. Paris : Le Livre de poche, 2006b.
- LEVINAS, Emmanuel. Œuvres 1 : Carnets de captivité et autres inédits, publié sous la responsabilité de Rodolphe Calin et Catherine Chalier. Paris : Grasset/IMEC, 2009.

- LUKACS, Georg. Tolstoï, traduit par Jean-Pierre Morbois. Paris : Éditions critiques, 2020.
- STEINER, Georges. Tolstoï ou Dostoïevski, traduit par Rose Celli. Paris : Les Belles Lettres, 2022.
- SPARADRO, Rosario. « Levinas et la littérature russe ». In : Levinas autrement, édité par R. Burggraeve, J. Hansel, M.-A. Lescourret, J.-F. Rey, J.-M. Salanski. Louvain-Paris : Éditions de l'institut supérieur de philosophie Louvain-la-neuve, 2012, pp. 43-58.
- TOLSTOÏ, Léon. La Guerre et la Paix, traduit par Boris de Schloezer. Paris : Gallimard, 1972.
- TOLSTOÏ, Léon. Résurrection, traduit par Edouard Beaux. Paris : Gallimard, 1981.
- TOLSTOÏ, Léon. Que devons-nous faire ?, traduit par Jean-Wladimir Bienstock. Paris : Prodinova, 2020.
- TOSTOÏ, Léon. A la recherche du bonheur, traduit par Ely Halpérine-Kaminsky. Paris : Perrin, 1886.
- TOLSTOÏ, Léon, Enfance. Adolescence. Jeunesse, traduction de Sylvie Luneau. Paris : Gallimard, 1975.

Errância do cogito no jovem Tolstói: liberdade e ascese da vontade (1847–1852)

The Wanderings of the Cogito in the Young Tolstoy: Freedom and Asceticism of the Will (1847-1852)

Autor: Jimmy Sudário Cabral
Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora,
Minas Gerais, Brasil
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 26
Publicação: Maio de 2024
Recebido em: 17/05/2024
Aceito em: 24/05/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.225370>

CABRAL, Jimmy Sudário.
*Errância do cogito no jovem Tolstói:
liberdade e ascese da vontade (1847–1852).*
RUS, São Paulo, v. 15, n. 26, pp. 95-114, 2024.



Errância do cogito no jovem Tolstói: liberdade e ascese da vontade (1847–1852)

Jimmy Sudário Cabral*

Resumo: O artigo analisa os *fragmentos filosóficos* do jovem Tolstói, de 1840, a partir dos efeitos filosóficos do idealismo na modernidade russa. Utilizando como *fil rouge* o sentido do desenraizamento provocado pelo gesto autocrático de Pedro, responsável pelo advento de uma modernidade privada dos “hábitos hereditários” (Nietzsche) e dos “fios de parentescos” (Tchaadaiev) necessários ao desenvolvimento de uma ética intramundana, o artigo interpreta a filosofia do jovem Tolstói à luz da indeterminação da vontade em Descartes e Kant. O argumento principal é que o conceito de “vontade ilimitada”, como apresentado pelo jovem Tolstói, deve ser lido como o fenômeno não dialtizável de um cronótipo indiferente à tese hegeliana de que “a verdade do espaço é o tempo”. Como uma espécie de prolongamento do ceticismo de Tchaadaiev, o artigo propõe que a filosofia da liberdade do jovem Tolstói deve ser lida à luz do que Derrida chamou de errância hiperbólica do cogito, a extravagância de uma vontade ilimitada desprovida de ontologia – o excesso do jovem Tolstói para o infinito e o não determinado.

Abstract: The article analyzes the philosophical fragments of the young Tolstoy from the 1840s on the basis of the philosophical effects of idealism in Russian modernity. Taking as its *fil rouge* the sense of rootlessness caused by Peter's autocratic gesture, which is responsible for the advent of a modernity deprived of the "hereditary habits" (Nietzsche) and the "traditional ties" (Tchaadaiev) necessary for the development of an intramundane ethic, the article interprets the philosophy of the young Tolstoy in the light of the indeterminacy of the will in Descartes and Kant. The main argument is that the concept of "unlimited will", as presented by the young Tolstoy, should be read as the non-dialectical phenomenon of a chronotype indifferent to the Hegelian thesis that "the truth of space is time". As a kind of extension of Tchaadaiev's skepticism, the article suggests that the young Tolstoy's philosophy of freedom should be read in the light of what Derrida called the hyperbolic wanderings of the cogito, the extravagance of an unlimited will devoid of ontology - the young Tolstoy's excess toward infinity and indeterminacy.

Palavras-chave: Jovem Tolstói, Filosofia, Vontade, Errância
Keywords: Young Tolstoy, Philosophy, Will, Wandering

O

excesso de consciência como niilismo, o juízo de Jacobi à filosofia de Kant, encontra no gesto especulativo do idealismo, “na audácia hiperbólica do cogito cartesiano”,¹ a origem de uma experiência na qual “cada causa primeira (первоначальная причина) arrasta imediatamente atrás de si outra”.² O solipsismo da inteligência que gira em torno de si mesma, a doença do idealismo, materializa o *côté russe* de um movimento que esgarçou os limites de uma *filosofia da vontade*, entendida, de Descartes a Kant, como a experiência de uma ordem mais elevada do que os sentidos e o entendimento, a primazia da vontade que determinou, como escreveu Kant, “o poder de ser pelas suas representações causa da realidade”.³ A elevação da vontade como princípio modelador da realidade, tal como encontramos, por exemplo, nas diatribes do homem do subsolo, deve ser interpretada como a materialização de um excesso que definiu certos traços da modernidade russa. A experiência do homem do subsolo, como descreveu Dostoiévski, deve ser tomada como o resultado de uma escavação que teve como veículo a *retroescavadeira* do idealismo, e que encontrou, na Rússia, uma “ilimitação e “imediatividade de vivências”⁴ que não poderia ser limitada por nenhuma realidade histórica determinada.

A distinção entre a vontade e o entendimento, a primazia da vontade na filosofia de Descartes e Kant que rejeitou a reconciliação entre as duas ordens (o desvio da virtude de Espinosa e da dialética de Hegel), serve-nos aqui como uma chave de interpretação da *separação* que ofereceu a singularidade da modernidade russa – a qual comparamos, em outro lugar, com a *desarmonia* do destino judaico.⁵ Em tal horizonte, a *errância desenraizada* do homem russo, “nascido no

* Professor no Departamento e no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora. Coordenador do Núcleo de Estudos da Religião em Dostoiévski e Tolstói – Nerdt. <https://www.ufjf.br/nerdt/>; <https://orcid.org/0000-0001-6598-0554>; <http://lattes.cnpq.br/5534543538363263>; sudarioc@hotmail.com

1 Derrida, 2019, p. 79.

2 Dostoiévski, 2000, p.29. “всякая первоначальная причина тотчас же тащит за собою другую”. Vol 5, 1973, p.108.

3 Kant, 1986, A16, p. 17.

4 Auerbach, 1971, p.456

5 Cabral, J. S. (2023). Tolstói e a escritura do niilismo. - Revista De Literaturas E Teologias, 13(31), 54–72.; Ver também Bensussan, De la circoncision comme philosophème”, Les Cahiers philosophiques de Strasbourg, 39 | 2016, 43-57;

início do segundo século após a grande reforma de Pedro”, deve ser pensada como o fenômeno não dialetizável de uma experiência que radicalizou a disjunção do idealismo. A renúncia da máquina conceitual da dialética hegeliana, a vida ao invés da dialética (*Вместо диалектики наступила жизнь*), para lembrarmos o epílogo de *Crime e Castigo*, ganhou forma no interior de uma experiência filosófica e literária que seguiu as “rotas do negativo” abertas por Púchkin – a origem do desenraizamento de um tipo que aprendeu, nos seus movimentos de liberdade, a exprimir a sua “angústia de forma devida”.⁷ A recusa da vontade em se deixar determinar pelas formas de entendimento e de sensibilidade, por qualquer coisa que lhe seja exterior, é o sintoma dos excessos de um cogito sem “terra firme”, que se subtrai das determinações históricas e dos horizontes de causalidade: o leitmotiv de uma extravagância filosófica e literária que floresceu numa estepe russa povoada por Hamlets.

II Ascese

Os primeiros diários de Tolstói (1847) oferecem os registros de um jovem que procurou controlar a violência e a extravagância de uma errância.

Para o jovem Tolstói, a *limitação* dos excessos da razão deve ser o resultado de uma prática de ascese, entendida, em seu sentido clássico, como um exercício (ἄσκησις – askesis) de aferrecimento de uma “parte” (*часть*) que não pode “desfazer” (*разстроить*) a “ordem do todo” (*порядокъ цѣ лаго*).⁸ O “isolamento” (*отдѣлись*) do homem em relação à sociedade, a sua “ascensão” (*взойди*) ao interior de si mesmo”, possibilita, para o jovem Tolstói, uma experiência de juízo que se desfaz das “lentes embaçadas que lhe apresentam a realidade de uma forma distorcida” (*все въ превратномъ видѣ*).⁹ O princípio de isolamento ascético, entendido como uma atividade “útil” (*полезно*) de desintoxicação e esclarecimento, é interpretado por Tolstói como um esforço filosófico de limitação da errância excessiva da razão (*разумъ*), compreendida como uma parte (*часть*) do todo, e deve ser entendida como uma atividade filosófica e prática de *desseparação* - uma prática ascética de arrefecimento da audácia hiperbólica inaugurada pelo cogito cartesiano.

6 Dostoiévski, 1880 apud Gomide, 2013, p. 409.

7 Ibid, p. 409.

8 Tolstói, L. Том 46, р.4.разумъ отдѣльнаго человѣка есть часть всего существующаго, а часть не можетъ разстроить порядокъ цѣ лаго.

9 Ibid р.3-4. Отдѣлись человѣкъ отъ общества, взойди онъ самъ въ себя, и какъ скоро скинетъ съ него разумодъ очки, которые показывали ему все въ превратномъ видѣ.

Os exercícios ininterruptos de “auto-observação” (*самонаблюдение*) dos diários possuem, como já mostrou Eikhenbaum, um caráter pedagógico (*педагогический*), e situam-se no horizonte de uma pragmática que procurou estabelecer “regras para a vida” (*правило для жизни*).¹⁰ No entanto, o juízo de que não se trata de buscar, nos diários, a “natureza de Tolstói” (*натура Толстого*), o sentido metafísico e “atemporal” (*вневременное*) de algo que foi “dado a ele por natureza” (*дано ему природой*), mas sim de encontrar os “embriões de um procedimento artístico” (*зародыши художественных приемов*) e os atos de uma “consciência criativa” (*творческое сознание*);¹² não se aplica, pelo menos em partes, a uma análise filosófica das regras.

As primeiras regras de Tolstói aparecem como o sintoma de desinfecção de um corpo com “gonorreia”.¹³ Elas são, portanto, o efeito ontológico de um *pharmakon* que buscou eliminar as bactérias responsáveis pela febre excessiva do corpo e da razão. As circunstâncias menores de uma infecção sexual, “les petites causes produisent de grands effets”,¹⁴ marcaram o início da conturbada relação de Tolstói com a metafísica, e se encontram na origem de uma ascese filosófica que buscou se desviar das doenças contagiosas e dos equívocos do mundo sensível. A ascese de Tolstói nasce, como ele confessa, do impulso (*толчокъ*) que o retirou da materialidade de uma *vida animal* e o entregou à solidão de uma consciência que foi interpretada, ainda que de maneira vacilante, como o “melhor e o mais seguro dos guias”.¹⁵ As regras de 1847, resultado de um isolamento inútil, que se mostrou incapaz de evitar que o corpo fosse, ainda por incontáveis vezes, contaminado por sífilis, podem ser lidas como o dispositivo do jovem Tolstói, que se convenceu da infinitude da razão e da necessidade de se estabelecer uma harmonia (*сообразно*) com tudo o que existe.¹⁶ O isolamento de seis dias de um jovem doente de uma infecção sexual, a solidão vivida no quarto de uma clínica, encontra-se, portanto, na origem da escavação tolstoiana que procurou, no interior dos próprios labirintos – e também pelos “caminhos de Sócrates”¹⁷ – um *pharmakon* que pudesse dar fim a sua “*érection interminable*”.

O diário de 17 de março de 1847, o primeiro dia de *isolamento* de um *jovem contaminado*, é também o primeiro registro de uma tentativa de entrelaçamento, via ascetismo das regras, ao “*cordon de la totalité*”. O movimento de Tolstói se inscreve numa prática filosófica de arrefecimento que experimentou a desarmonia excessiva da *separação*, encontrando no isolamento

10 Eikhenbaum, 1922, p. 13.

11 *Ibid*, p. 13.

12 *Ibid*, p. 3.

13 *Ibid*

14 *Совѣсть есть лучшей и вѣрнѣйшей нашъ путеводитель* *Ibid*, p. 125.

15 *Ibid*, p. 4.

16 Ivanov, 2000, p. 53.

ascético uma experiência prática de limitação dos próprios excessos, entendidos, *post coitum, animal triste*, como sintomas de uma depravação precoce da alma¹⁷ (*ранний разврат души*). A neutralização da exterioridade pelo isolamento – “estou absolutamente sozinho” (*я совершенно одинъ*), por isso não posso ser contaminado por “nada de exterior” (*ничто постороннее*) – é uma *atividade de ascese* que buscou a subordinação da vontade a um projeto de ontologia, descrito pelo jovem Tolstói, num *quasi* estado de estupor, como atividade filosófica de arrefecimento de uma parte (*часть*) que deveria se fundir em “harmonia com o todo” (*сообразень съ цѣлымъ*).

Tudo o que está em harmonia (*сообразно*) com a faculdade primordial do homem, a razão, está igualmente em harmonia com tudo o que existe: a razão do indivíduo é uma parte de tudo o que existe, e uma parte não pode desequilibrar (*разстроить*) a ordem do todo.¹⁸

O projeto de ontologia do jovem Tolstói procurou, talvez sob a ótica da filosofia prática de Kant, submeter as inclinações e os desejos que possuem uma causalidade física – o corpo e as suas paixões, a razão e os seus ímpetos – à ordem da vontade. A regras ocupam, no interior do projeto ontológico de Tolstói, o mesmo espaço ocupado pelo conceito na filosofia de Kant. A submissão da vontade à ontologia se dá por meio das regras, ou seja, a ascese deve ser entendida como o princípio ortopédico e autônomo de limitação da razão individual. Por meio de uma forja que tem origem na vontade, a parte deve se fundir na harmonia do todo: “forje a sua razão de modo que ela esteja em harmonia com o todo.¹⁹ Pode se dizer que o exercício de neutralização da exterioridade via ascese, a *filosofia prática do jovem Tolstói*, transformou o isolamento no quarto de uma clínica naquilo que Nietzsche chamou de “estabelecimento hidroterápico de água fria”,²⁰ ao se referir ao espaço de constituição da moral kantiana. A “cura pela água fria”, que em Kant é o caminho filosófico de determinação da vontade através do conceito, aparece em Tolstói como uma atividade prática de arrefecimento da razão, do corpo e dos sentidos *através das regras* – pelas quais o homem pode adentrar o espaço da sociedade.²¹ No entanto, o registro do diário de 17 de março de 1847 antecipa uma experiência de aporia em relação ao projeto ontológico gestado no isolamento, deixando ver a incapacidade de tradução prática da substância *a priori* da regra. A separação kantiana, articulada na “calmaria de uma cidadezinha professoral

17 Tolstói, Tom 46, p. 3.

18 Ibid, p. 4 Все, что сообразно съ первенствующею способностью чело́вѣка – разумомъ, будетъ равно сообразно со всѣмъ, что существуетъ; разумъ отдѣльнаго чело́вѣка есть часть всего существующаго, а часть не можетъ разстроить порядокъ цѣлаго.

19 Ibid, p.4 образуй твой разумъ такъ, что бы онъ былъ сообразень съ цѣлымъ,

20 Nietzsche, 1990, p. 38 apud Bensussan, G, 2024, p. 25.

21 Tolstói, Tom, 46, p. 4.

germânica”, foi vivida por Tolstói com a impaciência de uma língua que ignorava o *sangue frio* e a paciência conceitual do filósofo de Konensberg. Kaliningrad, como sabemos, não é um solo russo e, para o jovem Tolstói, seria “mais fácil escrever dez volumes de filosofia do que aplicar uma única regra prática”.²²

A “partida da clínica para casa”,²³ em 1847, ofereceu os sinais do impossível acabamento do seu projeto ontológico, e os diários dos anos seguintes (1850–1852) nos deixam saber de uma nova *contaminação* por Sífilis, confirmando a tese de Bataille, leitor de Blake, de que, enquanto as regras guardam um possível vínculo com o bem, a liberdade “est du côté du démon sans le savoir”²⁴ Caracterizadas nos *fragmentos filosóficos* como insatisfatórias, as *regras para o desenvolvimento da vontade*, de 1847, devem ser lidas como o ponto de partida de uma experiência filosófica que não se deixou determinar por nenhum princípio de causalidade. A vontade como experiência originária da liberdade, que, a princípio, buscou submeter-se ao bem através das regras (o sonho metafísico de um jovem doente), seguiu um itinerário hiperbólico que não encontrou arrefecimento em nenhuma realidade histórica. A escritura de Tolstói dos *fragmentos filosóficos* é o primeiro sintoma dessa hipérbole, a experiência de uma *vontade ilimitada* desprovida de ontologia, e que encontrou, na extravagância do “cogito cartesiano”, um “excesso para o não determinado, para o nada ou o infinito”.²⁵ Na nudez de uma vontade que não conheceu, para além de si mesma, nenhum fundamento metafísico (os antídotos de Descartes e Kant, que instauram, por exemplo, o bom uso da liberdade), a filosofia do jovem Tolstói inscreveu-se na desmedida de um cogito sem terra firme, nas rotas do *infeliz errante* de Púchkin, sem ter nenhum sistema de dedução e proteção que fosse capaz de limitar a infinitude da sua errância.

III Liberdade

A experiência de uma *vontade* sem causalidade, que é a origem filosófica da liberdade *tout court*, dá-se através de uma meditação solitária, capaz de *efetivar* a substância do ego. A eloquência do homem do subsolo, nesse sentido, nada mais é do que “a exigência cartesiana de falar bem de si mesmo”,²⁶ adquirida na solidão de uma vida interior e no cultivo de uma vontade que se eleva acima das causalidades da natureza e excede a causalidade do mundo, a qual sabe que “a consciência

22 Ibid, p. 4. “Легче написать 10 томовъ Философiи, чѣмъ приложить какое нибудь одно начало къ практикѣ”

23 Ibid, p. 24. мой переходъ изъ клиники домой

24 Bataille, G. 1957, p.147

25 Derrida, 2019, p. 81.

26 Carraud, 2007, p. 289.

está infinitamente acima do dois e dois”. Para o jovem Tolstói, a *efetividade da vontade* é o resultado de uma liberdade que soube dar forma à existência originária do cogito, e suas *regras* se inscreveram no interior de um projeto filosófico que encontrou, por caminhos próprios, a *cogitatio sui* cartesiana. A *neutralização* da exterioridade, “a autodeterminação do pensamento”, é o princípio de uma prática filosófica que se guardou para que “nada de externo, corporal ou sensível pudesse influenciar a direção do pensamento”²⁷. O domínio da vontade sobre o corpo, o sentimento e a razão, que definiram a finalidade última das regras do jovem Tolstói, significa a efetivação de uma liberdade que, por ser capaz de neutralizar a exterioridade, alcança o objetivo da filosofia: tornar a “atividade do homem livre”²⁸.

A princípio um veículo de arrefecimento de uma parte que deveria se fundir em “harmonia com o todo” – através da limitação da razão pelas regras: “procure sempre o lado bom, diga sempre a verdade”²⁹ –, os exercícios de desenvolvimento da vontade inauguram, ao contrário, uma desconstrução prática da metafísica. A insubmissão da vontade ao entendimento, a *hybris* que se desvia das virtudes de Espinosa, aparece como o gesto originário de enlouquecimento da ontologia. O desvio da *vontade* do projeto ontológico do jovem Tolstói, [ela está sempre do lado do demônio sem saber], obedece aos movimentos de liberdade de uma parte (*часть*) que não poderia senão “desequilibrar a harmonia do todo”. A “cura pela água fria”, através das regras, origem do projeto ontológico do jovem Tolstói, mostrou-se incapaz de conduzir a razão em direção a uma totalidade e de arrefecer o sangue quente de uma vontade corporal.

A confissão nos *fragmentos filosóficos de 1840*, “as regras” se revelaram insatisfatórias (*оказывалась неудовлетворительность*)³⁰, aparecem como o desdobramento lógico de uma vontade que permaneceu no interior de uma negatividade infinita. A carência de mediação, que se encontra na origem da *desarmonia* do jovem Tolstói, o seu “desprezo pela sociedade e a sua incessante luta interior”,³¹ instaura um *ponto de suspensão*, em nome da vontade, dos horizontes de causalidade de uma economia e de uma moral *comme il faut*. Incapaz de “inventar uma regra”, como fez Kant, que fosse capaz de “oferecer ao comportamento uma regularidade que elimina qualquer tentação errática”,³² a experiência de Tolstói viu-se diante do inacabamento absoluto de um projeto ontológico que nasceu da solidão ascética de um jovem doente. O sonho

27 Tolstói, 46, p. 269 “Что бы ничто внѣшнее, тѣлесное, или чувственное не имѣло вліянія на направленіе твоей мысли, но чтобы мысль опредѣ ляла сама себя”

28 Tolstói, vol 1, p. 229.

29 Tolstói, 46, p. 268 “Ищи въ другихъ людяхъ всегда хорошую сторону – Всегда говори правду”.

30 “Я началъ составлять себѣ правила но скоро оказывалась неудовлетворительность ихъ” (Tolstói, 1935, p. 226).

31 “Презрѣніемъ къ обществу и безпрестанной”. Tolstói, 46, p.60.

32 Bensussan, 2024, p. 30.

metafísico que procurou se inscrever na harmonia do todo, o estupor do jovem Tolstói, era desprovido dos “hábitos hereditários” que, somente ao final de “milhares de anos”,³³ oferecem ao solo um fundamento metafísico. O desenraizamento de Tolstói, entrelaçado aos mesmos fios de parentesco rompidos de Tchaadáiev, não tinha uma realidade histórica capaz de limitar a errância infinita do cogito, como fazem (os hábitos hereditários de) Descartes e Kant.

As análises de Tolstói nos *fragmentos filosóficos dos anos 1840* devem ser lidas à luz do fracasso do projeto ontológico que esteve na origem das regras. Os esboços de uma filosofia da vontade, interpretada pelo jovem Tolstói como os sintomas de uma liberdade que excedeu os horizontes de uma totalidade finita, fazem eco à leitura de Derrida da hipérbole do cogito cartesiano, a sua *hybris*, a qual entendemos ser uma tradução perfeita dos movimentos de Tolstói, que encontrou na vontade a expressão originária do “não-determinado e do infinito”.³⁴

O domínio da vontade sobre o entendimento, a filosofia da liberdade de Descartes a Kant, é o *fil rouge* que entrelaçou o jovem Tolstói à “fonte viva” de um sentido que recusou uma dialética da *desseparação* – entendido como a permanência “dans le non-résolu, sans passage à un ‘devenir-autre de l’Idée”³⁵ – e instalou a primazia da vontade sobre o entendimento e a natureza. A predominância de uma parte sobre as determinações da exterioridade, a qual se manifestou na autoanálise de um jovem que sempre encontrou em si uma “aspiração” (*стремление*) “não satisfeita”, sinaliza o excesso que foi interpretado por Tolstói como um signo do “ilimitado”.³⁶ A vontade como veículo originário do ilimitado (*неограниченный*), como encontramos nos fragmentos filosóficos dos anos 1840, é a origem de uma negatividade que se desfaz de tudo o que lhe é exterior e, por consequência, limitado (*ограниченный*).

Por meio de uma argumentação que alcançou, indiretamente, os fios de uma *cogitatio sui* cartesiana, Tolstói escavou as rotas da sua liberdade a partir de uma *épokhe* que o fez rejeitar tudo (*Я отвергнул все*), instaurando o primado de um cogito que abandonou “todos os conceitos que antes havia aceitado como verdadeiros”.³⁷ Entendida como um índice do infinito, “o excesso que vai além da totalidade daquilo que se pode pensar”, como informa a leitura derridiana de Descartes, a vontade é entendida por Tolstói como a origem de uma experiência do infinito, o movimento, *ex nihilo*, de autoafirmação de um *cogito* que se subtrai do mundo das causalidades. Através da vontade, escreve Tolstói, o homem é capaz de se libertar do seu estado de

33 Nietzsche, [§ 107 Humano demasiado humano 1] apud Bensussan, 2024, p. 31.

34 Derrida, 2019, p. 81.

35 Bensussan, 2022, p. 39.

36 Tolstói, vol 1, p. 126.

37 Ibid, p. 227.

necessidade e alcançar uma experiência de liberdade. O método filosófico de uma vida inteira encontra-se traçado: a transição do necessário para o livre ocorre “por meio da vontade”³⁸ (*посредствѣ воли*).

Os fragmentos filosóficos de Tolstói devem ser lidos como a tradução de uma experiência de *separação*, a expressão de uma vontade privada de ontologia, interpretada por Tolstói como a manifestação pura e extravagante de uma “vontade ilimitada”³⁹ (*воля неограниченная*). A tentativa de “corrigir Descartes”,⁴⁰ esboçada nos fragmentos não publicados de Juventude, pode ser lida como o sinal de uma violência originária da liberdade que procurou se subtrair da “totalidade do mundo”. A consideração de que, no lugar de *cogito ergo sum*, Descartes deveria ter dito *volo ergo sum*,⁴¹ sinaliza o excesso de uma *volia* que se recusou a submeter-se aos sentidos e ao entendimento, e que, nos rastros de Descartes e Kant, assumiu “o poder de afirmar ou negar”, o primado da análise de uma vontade que não se “se sente determinada por nada”.⁴²

O axioma de Tolstói, “a ausência de causalidade é liberdade”⁴³ (*Что не имѣть причины, то независимо причины*), determina os sentidos de uma filosofia que encontrou na vontade uma “capacidade superior”, não derivada, e que não poderia ser limitada por nenhuma exterioridade. Concebida como uma modalidade infinita da *res cogitans*, o que em Descartes é a imitação formal da liberdade divina, a vontade é definida por Tolstói como a expressão de um “desejo que não tem causa”⁴⁴ (*желание не имѣть причины*). Logo, a distinção entre *volo* e *cogito* – a precipitação do jovem Tolstói em corrigir Descartes – deve ser interpretada como o signo de uma rejeição e desconstrução da ontoteologia cartesiana, no interior da qual a vontade “não teria nenhuma eficácia sem uma causa universal, que é a vontade de Deus”⁴⁵. Para Tolstói, a vontade não encontra limites no interior de uma ontologia, nem fundamentos no seio de uma teologia discreta (*la théologie blanche de Descartes*),⁴⁶ na qual “Deus é a causa universal de tudo e nada pode acontecer sem a sua vontade”.⁴⁷ A origem da vontade se encontra na insatisfação de um “desejo sem causa”, na violência de um movimento, *ex nihilo*, no qual “o desejo” é “a causa do próprio desejo”⁴⁸ (*желанія причиною - само желаніе*). Por isso, ao lançar mão da ideia de infinito (que em Descartes aparece como

38 Ibid, p. 235.

39 Ibid p. 234.

40 Sobre isso, ver também a interpretação de Donna Orwin no seu *Tolstoy's art and thought, 1847–1880* (1993, p. 32).

41 Tolstói, vol. 2, p. 344.

42 Marion, 2002, p. 39.

43 Tolstói, 1935, p. 233.

44 Ibid, p. 234.

45 Marion, 2002, p. 79–90.

46 Marion, 2009.

47 Marion, 2002, p. 79–90.

48 Tolstói, 1935, p. 234.

“nome divino e determinação privilegiada de Deus”⁴⁹), a fim de dar forma a uma “vontade ilimitada, autodeterminada e auto satisfatória”⁵⁰ (*воля неограниченная, самоопределяющаяся и сама себя удовлетворяющая*), livre das determinações do entendimento e da necessidade, Tolstói se inscreve nos rastros de uma *filosofia da vontade* que só encontra equivalentes em Schopenhauer e Nietzsche.

IV Subsolo

A errância do *cogito* em Tolstói foi sintoma de um profundo desenraizamento. A experiência de escavação de um órfão que buscou, “através da negação”, os fundamentos da vida prática”⁵¹. Os fragmentos filosóficos de juventude revelam uma atividade mental que acompanhou, *pari passu*, as contradições e o isolamento do homem do subsolo, traduzindo uma desarmonia que foi *sintoma* de desenraizamento e *presa* do movimento infinito de uma “grande inteligência”⁵². A febre de uma inteligência que jamais foi capaz de “começar nem acabar coisa alguma” acompanhou, *intermitentemente*, as atividades de um jovem que buscou se convencer de que “não se é possível viver de filosofia e especulação”⁵³.

A falta de pressupostos e a agitação interna que encontramos, por exemplo, em Liévin, o espírito cartesiano perdido no abismo de uma realidade que escapa aos movimentos da sua vontade, foi o sintoma lancinante de uma separação que acompanhou Tolstói até os seus últimos dias. A inscrição da sua negatividade nas rotas do *infeliz errante* de Púchkin, como fez Grigoriev, e a interpretação da sua inquietude como o resultado de uma “análise profunda” que destruiu os seus próprios “fundamentos”, aproxima-nos dos movimentos de consciência do tipo dostoievskiano, no qual “cada causa primeira arrasta imediatamente atrás de si outra”. A definição de Donna Orwin de que “the Underground Man is without grounding in anything higher than himself [...] he cannot return from bookishness to nature, or even to the premodern Russian way of life”⁵⁴, poderia ser facilmente aplicada ao estado de alma do jovem Tolstói. Tenha Orwin pensado ou não nos exercícios filosóficos do jovem de Iasnaia, a quem conhece mais do que ninguém, a sua descrição alcança, duplamente, o estado de orfandade desses

49 Marion, 2004, p. 325.

50 Tolstói, 1935, p. 234.

51 Grigoriev, 1978, 2.

52 Да, главное мое несчастье - большой умъ Tolstoi, 46, p. 167

53 Tolstói, 1978, p. 20.

54 Orwin, 2007, p. 32.

dois gêmeos que, apesar de terem experimentado destinos diferentes (Tolstói se casou!), saíram do fundo de uma mesma “retorta”.

Há algo em mim que me faz pensar que não nasci para ser igual a todo mundo. - Mas de onde vem isso? Esse desentendimento é uma ausência de harmonia em minhas habilidades - ou será que, de alguma forma, sou superior aos homens ordinários?⁵⁵

A proximidade de Tolstói com alguns tipos de Dostoiévski é conhecida, tal como encontramos, por exemplo, na presença evidente de alguns de seus traços em *O idiota*, materializados, como sugeriu Orwin, na figura de Lev Nikolaevich Tolstoy-Myshkin.⁵⁶ A inadequação e a desarmonia de Míshkin, o impossível retorno à natureza que Dostoiévski nos faz ver em seu idiota, expõe uma fissura que, desde Rousseau, a filosofia ocidental buscou suturar. O Tolstói-Míshkin de Dostoiévski, interpretado à luz dos traços de uma gemelaridade gestada no interior do subsolo, expõe e esgarça, pode-se dizer, a fissura não estancada do cogito, a separação que cortou o homem da natureza, ou seja, a doença de um cogito cujo fim Rousseau e os seus discípulos buscaram proclamar.⁵⁷

Nesse sentido, a complexidade exposta por Míshkin, o seu estado febril que sinaliza um retorno impossível ao mundo da natureza (o arrefecimento de uma parte que se encontra em estado de harmonia com o todo), é mais próxima da desarmonia do jovem Tolstói, da umbilicalidade que o liga ao homem do subsolo, do que da imagem por vezes hagiográfica de um Tolstói herdeiro das lições de Rousseau. A confissão de Míshkin sobre o estado de desarmonia dos seus contemporâneos, “a gente daquela época não parecia ser gente como nós hoje”, e que faz eco ao poema Borodinó, de Lérmontov,⁵⁸ lança-nos diante de uma intratável separação que atravessou o subsolo da modernidade russa, entendida aqui como a fissura moderna do cogito que habitou a disjunção do idealismo de Descartes a Kant.

[...] naquela época, continua Mishkin, as pessoas viviam como em torno de uma ideia, mas hoje são mais nervosas, mais evoluídas, mais sensitivas, vivem de certo modo em torno de duas, de três ideias ao mesmo tempo... o homem de hoje é mais amplo – e juro que isso é o que lhe impede de ser o homem homogêneo como naqueles séculos.⁵⁹

55 “Есть во мнѣ что-то, что заставляет меня вѣрить, что я рождень не для того, чтобы быть такимъ, какъ всѣ. —Но отъ чего это происходитъ? Несогласіе ли — отсутствіе гармоніи въ моихъ способностяхъ, или дѣйствительно я чѣмъ нибудь стою выше людей обыкновенныхъ?” (Tolstói, 46, p. 102).

56 Orwin, 1999, p. 92.

57 Lévi-Strauss, 2013, p. 50.

58 Augusto Pinto, 2021.

59 Dostoiévski, 2002, p. 584.

A confissão de Mishkin alcança um sentido filosófico que deixa ver os efeitos da fissura do cogito na modernidade russa. Para além da perda da ideia tradicional de comunidade, “o fio de parentesco rompido” de Tchaadáiev, encontramos “a diferença desesperadora entre o homem e a natureza”, como traduzido pela poesia de Lermontov: “o mundo do homem e o mundo da natureza são radicalmente separados, um desdobra sua existência no outro, mas eles não podem nunca coexistir harmoniosamente”.⁶⁰ Apesar da devoção de Tolstói a Rousseau – e da presença inegável, em seu pensamento, do indestrutível ímpeto rousseauista de se “fundir no sistema dos seres e se identificar com a natureza inteira”⁶¹ –, é no excesso filosófico de um cogito entrelaçado à ordem da vontade (a desarmonia da volia que impede o retorno a qualquer ordem natural) que encontramos o *fil rouge* que ata Tolstói às hipérbolés do cogito cartesiano, a congenialidade do subsolo que ofereceu o elo irremissível entre esses dois órfãos excessivamente inteligentes.

V Errância

A interpretação que reconheceu no homem do subsolo um sintoma e uma resposta russa ao idealismo, um equivalente da vontade, entendida como coisa em si (Schopenhauer) ou como potência (Nietzsche), encontra também em Tolstói um herdeiro insubmisso do idealismo que ultrapassou o *fair play* e os limites da ontoteologia. A vontade, entendida como “excesso do cogito para o infinito e o não determinado”,⁶² como encontramos nos fragmentos filosóficos, é uma separação que mantém uma disjunção, um movimento que se entrelaçou aos fios que ligam Descartes e Kant para, em seguida, desligar-se deles através de uma “irrupção infinita”. Para Tolstói, o “movimento” (*движение*) infinito da vontade é alheio à finitude das “atividades” (*дѣятельности*)⁶³ e, por isso, indiferente às mediações do entendimento que poderiam levar, por exemplo, ao bom uso do livre arbítrio. As “opiniões mais moderadas e distantes do excesso” (Descartes) ou “o factum da razão que precede a eficácia da vontade” (Kant),⁶⁴ ou seja, as formas de mediação do

60 Costa, 2021, p. 233.

61 Lévi-Strauss, 2013, p. 50.

62 Derrida, 2019, p. 80.

63 A oposição entre movimento (*движение*) e atividade (*дѣятельность*), como colocada por Tolstói, define o movimento como a expressão de uma vontade ilimitada, a qual não está presa a nenhum horizonte de causalidade, e que, portanto, escapa à economia das atividades necessárias (*дѣятельность необходимая*) (Tolstói, 1, p. 234) – a vontade, interpretada como movimento para o infinito, é a origem da ruptura com a ordem da necessidade – entendida como uma atividade infinita (*бесконечная*) (p. 236), a forma de uma “hipérbole que é o projeto de exceder toda a totalidade finita e determinada” (Derrida, 2019, p. 86).

64 Marion, 2002, p. 181–190.

do excesso infinito da vontade, não germinaram, naturalmente, no solo de neve molhada que foi revirado ao avesso pela máquina conceitual do idealismo.

As discussões de Donna Orwin e Richard Gustafson oferecem um interessante quadro de análise do significado da vontade no jovem Tolstói. A crítica de Orwin à leitura de Gustafson dos fragmentos filosóficos de 1840, na qual considerou que ele “draws attention to the predominance of will over intellect”,⁶⁵ oferece um cenário conceitual decisivo de interpretação filosófica do jovem Tolstói. Orwin considera, com alguma razão, que “desire in and of it self, with no object, is the expression of the expansive, or striving self”;⁶⁶ tal desejo (желанія), como nos informam os fragmentos, não tem nenhum princípio de causalidade exterior.

No entanto, ao definir a vontade como uma simples manifestação do esforço (“striving self”), uma ideia de Rousseau, “which Tolstoy adopted”,⁶⁷ Orwin parece desconsiderar a distinção feita por Tolstói entre “movimento” (движение) e “atividade” (деятельность). Para Tolstói, a atividade está submetida à ordem das causalidades, ou seja, está determinada pela empiria dos fenômenos, enquanto o movimento é livre de causas; é apenas movimento (только движение), não determinado pela empiria, e entendido como parte de uma atividade infinita⁶⁸ (бесконечная). A distinção que encontramos nos fragmentos filosóficos é clara: enquanto o desejo (желанія) causado pela sensação (впечатлѣній) está preso na finitude das atividades (деятельность), o desejo sem causalidades, que é puro movimento (движение), está na origem de uma “vontade ilimitada” (воля неограниченная).

O homem possui duas diferentes atividades ou faculdades de desejar. Uma delas é limitada, dependente e tem origem no corpo, composta por tudo aquilo a que chamamos necessidades humanas. A segunda atividade é a faculdade de desejar (Способность желанія) ou vontade ilimitada, autodeterminada e autosatisfatória.⁶⁹

A ênfase de Gustafson na predominância da “vontade sobre o intelecto”, a filosofia da vontade de Tolstói *tout court*, é, evidentemente, resistente às críticas de Orwin, e um *close reading* dos fragmentos demonstra a centralidade da vontade no edifício filosófico do jovem Tolstói. Interpretada pelo autor como

65 Orwin, 1993, p. 34.

66 Ibid.

67 Ibid, p. 35.

68 Tolstói, 1, p. 236.

69 Ibid, p. 234. человекъ состоитъ изъ двухъ различныхъ деятельностей или спос[обностей] желанія, одно изъ которыхъ ограничено и зависимо и приходитъ отъ тела и составляетъ все то, что мы называемъ потребностями человека, 2-я деятельность есть спос[обность] желанія или воля неограниченная или воля неограниченная, самоопределяющаяся и сама себя удовлетворяющая.

a origem da consciência (*сознание*), a vontade é entendida como uma espécie de antecipação da redução fenomenológica – Tolstói como portador de uma *epoché* que desfaz os limites de uma atitude e razão natural.⁷⁰ O argumento de Gustafson não está em absoluta dissonância com a escritura de Tolstói, mas pode-se dizer que a sua interpretação do jovem Tolstói sob o prisma do cristianismo ortodoxo, a busca por uma síntese teológica, leva-o a projetar elementos que só aparecem no pensamento de Tolstói muito mais tarde. Como viu Orwin, a definição da vontade como “particle of love”⁷¹ é estranha ao jovem Tolstói e, portanto, fundamenta-se em “statements from Tolstoy’s old age”.⁷² Os procedimentos de Gustafson buscam inscrever o jovem Tolstói numa harmonia que neutraliza, a partir de um gesto teológico que lhe é estranho, o vazio e a violência de uma vontade a qual não tem enraizamento em nenhuma doutrina teológica. O seu método indutivo dissolve muito rapidamente a distância que separou a virilidade do jovem Tolstói da mortificação ascética do velho e “mui ilustre Lev”⁷³ e, como considera Orwin, “one must distinguish between the products of Tolstoy’s old age and those of his youth and maturity”.⁷⁴

Porém, talvez nem mesmo o ascetismo do “mui ilustre Lev” (que, sabemos, nada tinha de harmonia) seja forte o suficiente para desfazer a ilimitação demoníaca que, se acreditarmos nas reminiscências de Górkí, levou-o a confessar no seu caderninho: “Deus é a minha vontade”.⁷⁵ A febre e a ereção interminável de um velho que falava, “fria e cansativamente”, do “amor de Deus” e de uma “verdade única para todos”,⁷⁶ como se estivesse prevendo as determinações de uma ordem prática de limitação da sua vontade, encontra na pintura de Górkí uma imagem perfeita do sentido judaico de separação: “ele tem com Deus relações muito vagas; algumas vezes eles me recordam a relação entre ‘dois ursos no covil’”.⁷⁷ A falta de entusiasmo e *pathos*, lidos à luz da ilimitação que encontramos nos fragmentos filosóficos, é também sintoma de uma insatisfação que rejeitou, até os últimos dias, o misticismo organizado e catafático de qualquer igreja – mesmo daquela que passou a girar em torno do “fenômeno monstruoso” da sua “personalidade”.

70 Para Gustafson, “the mode of knowledge called consciousness is associated, not with intellect, but with the will. With its consciousness the self knows it self as living, willing being. To Tolstoy we should recall, however ‘to love, to want, (to desire, the will), and to live all mean the same thing. The self that knows itself in consciousness is a particle of love” (Gustafson, 1986, p. 224–225).

71 “The self that knows itself in consciousness is a particle of love” (Ibid, p. 225).

72 Orwin, 1993, p. 35.

73 Tenho em mente aqui as reminiscências de Gorki (1983).

74 Orwin, 1993, p. 11.

75 Gorki, 1983, p. 24.

76 Ibid, p. 52.

77 Ibid, p. 24.

Portanto, a síntese de Gustafson, que assumiu corretamente a vontade como um fenômeno livre da empiria, embora pareça mais sofisticada do que a mistificação dos tolstoístas e peregrinos, os quais, segundo Górkí, levavam consigo “ossos de cachorro, fazendo-os passar por relíquias”,⁷⁸ não se desfaz com facilidade de uma análise que encontra nas tais “partículas de amor” a mesma mistificação ordinária que transforma, *par la mise en scène liturgique*, pedaços de pão em alguma coisa que estaria além da esfera profana da economia. A insatisfação que encontrou no misticismo organizado uma prisão de atividades finitas, a atividade litúrgica dos padres e dos que “deixam de comer ovos para não melindrar galinhas”,⁷⁹ sendo parte da mesma economia de causalidades, traduz, desde uma errância, o excesso que não se deixou reduzir à economia de causalidade prática de pessoas que se acomodam habilmente às suas ocupações terrenas.⁸⁰

Ao projetar no jovem Tolstói uma consciência (*сознание*) que arranca o eu do isolamento, Gustafson desfaz, de forma contraditória, a fratura que está na origem da própria vontade: “the separation of the subject and object is a fiction of the knowing mind”.⁸¹ A cicatrização dos fios de parentesco rompidos, a reconciliação da errância de um cogito que ultrapassa o “ceticismo de Tchaadáiev”, manifesta-se no interior de uma síntese teológica que encontrou na consciência (*сознание*) um antídoto “to the fragmentation in the empiricist opposition of subject and object”.⁸² A crítica de Orwin ao *tournant theologique* de Gustafson, ao seu desvio quasi hesicasta da “fecundidade das almas em conflito que vieram à luz pelo gesto de Pedro”,⁸³ retoma a separação do cogito como a estrutura não teológica do pensamento de Tolstói e como a origem de uma negatividade que dissolveu a ideia de comunidade: “the freer a being is, the weaker are the ties that bind it to other human beings”.⁸⁴

Apesar de assumir o horizonte de separação que, desde muito, percebeu o mundo pela janela de Descartes, e que “from his youth had analyzed and mercilessly destroyed everything”,⁸⁵ a argumentação de Orwin lança mão, talvez de modo muito apressado, de suturas de *desseparação* que transformam o jovem Tolstói, *par la ruse d’un baptême qui le plonge dans la dialectique*, em um “hegeliano inconsciente”.⁸⁶ A definição de Orwin de Tolstói como um “analyst in search of a synthesis”, um

78 Ibid, p. 66.

79 Ibid.

80 Gorki, 1983, p. 67.

81 Gustafson, 1986, p. 224.

82 Ibid, p. 223.

83 Ver o bellissimo argumento de Donna Orwin em *Consequences of Consciousness: Turgenev, Dostoevsky, and Tolstoy* (2007, p. 32).

84 Orwin, 1993, p. 35.

85 Ibid, p. 32.

86 Ibid, p. 36..

“realist in search of ideals”⁸⁷; não o liberta com facilidade do seu duplo, pois ambos sabem – e os paralelos começam a ficar enfadonhos – “que o melhor não é o subsolo, mas algo diverso e que não pode, de modo nenhum, *ser encontrado*”.

A citação de uma carta a Fet, de outubro de 1875, na qual Tolstói usa a expressão “andaime” (*подмости*), é utilizada como uma janela entreaberta (da existência de Tolstói) pela qual Orwin faz entrar a metafísica. A dedução de que Tolstói “could not write or live without *подмости*” tem como base o trecho de uma confissão em que o artista, que se encontrava às voltas com a escritura de *Ana Karenina*, falava sobre o mistério que envolve o ofício literário. O acréscimo do verbo “live” em “he could not live without *подмости*” aparece como um procedimento que estende o significado do conceito a um âmbito psicológico. A leitura do trecho inteiro da carta nos leva a caminhos inesperados. Tolstói escreve: “o nosso trabalho é assustador, e nós somos os únicos a saber disso. Para poder trabalhar, é preciso ter sob os pés um andaime que nos eleve. E isso não depende de nós”⁸⁸.

Para além de suspender a demanda existencial por um “andaime” (Tolstói se refere unicamente ao ofício assustador (*страшная*) da literatura), a inteireza da sua confissão nos coloca diante da nervura do real da escritura literária, interpretada por Tolstói como uma passagem do inteligível para o ininteligível – a experiência de passividade e imprevisibilidade do acontecimento literário que escapa à inteligência: “isso não depende de nós”.⁸⁹

Não há sentido em analisar a multiplicidade de janelas pelas quais Orwin buscou encontrar os fios que ligam Tolstói à metafísica. Todavia, o procedimento que o conecta a Rousseau e, por diversos contorcionismos dialéticos, à “harmonia de Hegel”, ou seja, a metafísica *tout court*, está entrelaçado ao primeiro estupor de um jovem que, no isolamento de uma clínica, esboçou pela primeira vez um projeto ontológico de se fundir à “ordem do todo” (*порядокъ цѣ лаго*). Orwin encontra no diário de 17 de março de 1847 as bases de um argumento que considera que “Tolstoy himself saw the self as striving toward divine or universal reason” e que, “in this mode, reason had to reform will in order for man to be free and happy”⁹⁰. O gesto de Orwin tem como objetivo desfazer o argumento de Gustafson e sua ênfase excessiva na vontade com um índice teológico. O resultado é a inscrição do jovem Tolstói numa ontologia na qual a “reason has to reform will in order for man to be free and

87 Orwin, p. 5.

88 Страшная вещь наша работа. Кроме нас, никто этого не знает. Для того, чтобы работать, нужно, чтобы выросли подногами подмости. И эти подмости зависят не от тебя. Tolstói, vol. 62, p. 209

89 Para isso, ver L'Écriture de l'Involontaire: Philosophie de Proust (Bensusan, 2020).

90 Orwin, 1993, p. 35.

happy”. No entanto, o projeto ontológico do jovem Tolstói, o pequeno estupor no isolamento de uma clínica, os efeitos de um *pharmakon* que deu vida às suas regras, desfez-se nos anos que seguiram a sua partida do isolamento da clínica para casa, ao se ver despossuído dos “hábitos hereditários” que tornariam possível um enraizamento ontológico no solo.

Ao definir a vontade do jovem Tolstói como esforço em direção a uma “razão universal e divina”, inscrevendo-a nos quadros de uma ontologia que a submete – em benefício da felicidade – ao entendimento, Orwin parece desconsiderar o movimento que, nos fragmentos filosóficos, deu forma a uma extravagante filosofia da liberdade. Expressão da “fecundidade das almas em conflito que vieram à luz pelo gesto de Pedro”,⁹¹ a experiência de Tolstói é presa de um movimento que circula infinitamente no espaço (e não no interior de um tempo hegeliano) de neve molhada no qual não há nenhum Deus que poderia devolver a segurança de uma terra firme.⁹² A ex-cedência entendida como “saída do ser”, linguagem levinasiana para o “desejo do infinito”,⁹³ aparece nos fragmentos de Tolstói como uma experiência de evasão da ontologia, um excesso para o “não determinado” e o “infinito” que não encontra tranquilidade em nenhuma “atividade necessária”⁹⁴ [необходимая дѣятельность]. O que Derrida chamou de “repatriamento precipitado da errância hiperbólica” do “cogito cartesiano”, a tranquilização em Deus ou na temporalização que identifica o “ato do cogito com o ato de uma razão razoável”, é um gesto metafísico que não resiste ao solo movedição que deu vida ao ceticismo de Tchadáiev.

E como é que eu, por exemplo, me tranquilizarei? Onde estão as minhas causas primeiras, em que me apoie? Onde estão os fundamentos? Onde irei buscá-los? Faço exercício mental e, por conseguinte, em mim, cada causa primeira arrastra imediatamente atrás de si outra, ainda anterior, e assim por diante, até o infinito

A “vontade ilimitada” (*воля неограниченная*) do jovem Tolstói é o querer permanecer na contradição instalada pelo “predomínio da vontade” (*преобладание воли*), extravagância infinita que “nunca poderia ser alcançada” (*никогда нельзя достигнуть*), mas que é “objetivo de realização permanente”⁹⁵ (*цѣль постоянного достиженія*). Inscrita “dans ce non-résolu”⁹⁶ de uma vontade impossível, a escritura filosófica do jovem Tolstói quer capturar o movimento que recusa fundir-se na ordem das coisas, o “princípio ilimitado” (“quero saber o que sou eu” – *желаю знать, [такое] что я*) que escapa às determinações do

91 Orwin, 2007, p.32

92 Derrida, 2019, p. 83.

93 Levinas, 1998, p. 13.

94 Tolstói, vol 1, p. 235.

95 Ibid, p. 234.

96 Bensussan, 2022, p. 39.

entendimento e da natureza. A leitura de Derrida de que “diante da experiência penetrante do cogito, a extravagância, como afirma o *Discurso do Método*, está irremediavelmente do lado do ceticismo”⁹⁷ talvez imprima ainda mais sentido à afirmação de Orwin, que reconheceu em Tolstói “a product of the cartesian tradition”.⁹⁸

No seu diário de 15 de julho de 1852, pouco mais de um ano após ter deixado o subsolo de Moscou numa errância em direção às florestas do Cáucaso, o jovem Tolstói confessou o que pode ser interpretado como uma suspeita em relação às inseguranças de um cogito que procurou se “fundir no sistema dos seres e se identificar com a natureza inteira”.

Leio Rousseau e sinto o quanto ele é superior a mim em educação e talento, e o quanto ele é inferior em respeito por si mesmo, firmeza e julgamento. O ceticismo me levou a uma posição moral deplorável.⁹⁹

Referências bibliográficas

- AUERBACH, E. *Mimesis. A representação da realidade a literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- AUGUSTO PINTO, P. A. “Borodinó”, de Mikhail Iúrevitch. *Slovo – Revista de Estudos em Eslavística*, v. 3, n. 3, 2021.
- BATAILLE, G. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957
- BENSUSAN, G. *L’Ecriture de l’Involontaire: Philosophie de Proust*. Paris: Classiques Garnier, 2020.
- BENSUSSAN, G. *Morale et Passion*, Rio de Janeiro: Mauad, 2024 (a ser publicado)
- BENSUSSAN, G. *Miroirs dans la nuit: Lumières de Hegel*. Paris: Les Editions du Cerf, 2022. (Coleção Passages).
- CABRAL, J. S. Tolstói e a escritura do niilismo. *Teoliterária - Revista de Literaturas e Teologias*, v. 13, n. 31, p. 54–72, 2023.
- CARRAUD, V. *Pascal et la philosophie*. Paris: PUF, 2007.
- COSTA, I. La contradiction et la limite: Sur la démonologie poétique de M. Y. Lermontov. *RUS Revista de Literatura e Cultura Russa*, v. 12, n. 18, 2021.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- DOSTOIÉVSKI, F. *Memórias do subsolo*. Tradução, prefácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.

97 Derrida, 2019, p. 78.

98 Orwin, 1993, p. 35

99 Читаю Р[уссо] и чувствую, на сколько въ образованіи и талантѣ онъ стоитъ выше меня, а въ уваженіи къ самому себѣ, твердости и разсудкѣ – ниже. Скептицизмъ довелъ меня до тяжелаго моральнаго положенія. (Tolstói, 46 p. 134).

- DOSTOIEVSKI, F. “Записки из подполья”. *Полное собрание сочинений, Том 5. Повести и рассказы*. Наука. Ленингр. отделение, 1973.
- DOSTOIEVSKI, F. *O Idiota*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002.
- DOSTOIEVSKI, F. Púchkin. In: GOMIDE, B. B. (org.). *Antologia do Pensamento Crítico Russo*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- EIKHENBAUM, B. *Молодой Толстой*. Петербург—Берлин: Изд. З. И. Гржебина, 1922
- GOMIDE, B. B. (org.). *Antologia do Pensamento Crítico Russo*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- GORKI, M. *Leão Tolstói*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- GRIGORIEV, A. Tolstoy’s negation and praise for the “submissive” type of personality. In: KNOWLES, A. V. *Tolstoy: The Critical Heritage*. Boston: Redwood Burn, 1978. p. 69–72.
- GUSTAFSON, R. *Leo Tolstoy: Resident and Stranger. A study in fiction and theology*. Princeton: Princeton University Press, 1986. p. 224–225.
- IVANOV, V. *Dostoievski: Tragédie Mythe Religion*. Paris: Editions des Syrtes, 2000.
- KANT, I. *Crítica da Razão Prática*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1989.
- LEVINAS, E. *Da Existência ao Existente*. Campinas: Papirus, 1998.
- LÉVI-STRAUSS, C. Jean-Jacques Rousseau, fundador das ciências do homem. In: LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural dois*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MARION, J. L. *Cours sur la volonté*. Louvain: Presses Universitaires de Louvain. 2002.
- MARION, J. L. *Sur le prisme métaphysique de Descartes: Constitution et limites de l’onto-théologie dans la pensée cartésienne*. Paris: PUF, 2004.
- MARION, J. L. *Sur la théologie blanche de Descartes: Analogies, création des vérités éternelles et fondement*. Paris: PUF, 2009.
- NIETZSCHE, F. *Considérations inactuelles I et II*. Paris: Gallimard, 1990.
- ORWIN, D. *Tolstoy’s art and thought, 1847–1880*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Errance du cogito chez le jeune Tolstoï : liberté et ascèse de la volonté (1847-1852)

The Wanderings of the Cogito in the Young Tolstoy: Freedom and Asceticism of the Will (1847-1852)

Autor: Jimmy Sudário Cabral
Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora,
Minas Gerais, Brasil
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 26
Publicação: Maio de 2024
Recebido em: 17/05/2024
Aceito em: 24/05/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.225370>

CABRAL, Jimmy Sudário.
*Errance du cogito chez le jeune Tolstoï:
liberté et ascèse de la volonté*
RUS, São Paulo, v. 15, n. 26, pp. 115-134, 2024.



Errance du cogito chez le jeune Tolstoï : liberté et ascèse de la volonté (1847-1852)

*Jimmy Sudário Cabral**

Résumé: L'article analyse les fragments philosophiques du jeune Tolstoï des années 1840 à partir des effets philosophiques de l'idéalisme dans la modernité russe. Prenant comme fil rouge l'expérience du déracinement engendrée par le geste autocratique de Pierre, responsable de l'avènement d'une modernité privée des « habitudes héréditaires » (Nietzsche) et des « liens traditionnels » (Tchaadaïév) nécessaires au développement d'une éthique intramondaine, l'article interprète la philosophie du jeune Tolstoï à la lumière de l'indétermination de la volonté chez Descartes et Kant. Mon principal argument est que le concept de « volonté illimitée », tel qu'on la trouve dans les fragments philosophiques du jeune Tolstoï, doit être lu comme le phénomène non-dialectisable d'un chronotype indifférent à la thèse hégélienne selon laquelle "la vérité de l'espace est le temps". Comme une sorte d'extension du scepticisme de Tchaadaïév, l'article suggère que la philosophie de la liberté du jeune Tolstoï doit être pensée par rapport à ce que Derrida a appelé l'audace hyperbolique du Cogito cartésien, l'extravagance d'une volonté illimitée dépourvue d'ontologie - l'excès du jeune Tolstoï vers l'infini et indéterminé.

Abstract: The article analyzes the philosophical fragments of the young Tolstoy from the 1840s on the basis of the philosophical effects of idealism in Russian modernity. Taking as its fil rouge the sense of rootlessness caused by Peter's autocratic gesture, which is responsible for the advent of a modernity deprived of the "hereditary habits" (Nietzsche) and the "traditional ties" (Tchaadaïév) necessary for the development of an intramundane ethic, the article interprets the philosophy of the young Tolstoy in the light of the indeterminacy of the will in Descartes and Kant. The main argument is that the concept of "unlimited will", as presented by the young Tolstoy, should be read as the non-dialectical phenomenon of a chronotype indifferent to the Hegelian thesis that "the truth of space is time". As a kind of extension of Tchaadaïév's skepticism, the article suggests that the young Tolstoy's philosophy of freedom should be read in the light of what Derrida called the hyperbolic wanderings of the cogito, the extravagance of an unlimited will devoid of ontology - the young Tolstoy's excess toward infinity and indeterminacy.

Mots-clés: Jeune Tolstoï, Philosophie, Volonté, Errance
Keywords: Young Tolstoy, Philosophy, Will, Wandering

* Professor no Departamento e no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora. Coordenador do Núcleo de Estudos da Religião em Dostoiévski e Tolstói – Nerdt.
<https://www.ufjf.br/nerdt/>;
<https://orcid.org/0000-0001-6598-0554>;
<http://lattes.cnpq.br/5534543538363263>;
 sudarioc@hotmail.com

L'excès de conscience comme nihilisme, le jugement de Jacobi sur Kant, trouve dans le geste spéculatif de l'idéalisme, "dans l'audace hyperbolique du cogito cartésien,"¹ l'origine d'une expérience dans laquelle "toute cause première (первоначальная причина) en fait immédiatement surgir une autre".² La rotation solipsiste de l'intelligence sur elle-même, la maladie de l'idéalisme, matérialise le côté russe qui bouleversa les limites d'une philosophie de la volonté, comprise de Descartes à Kant comme dépassement de l'entendement et de la sensibilité, la disproportion kantienne de la volonté comme « faculté d'être par ses représentations cause de la réalité ». L'élévation de la volonté comme le principe fondamental de la réalité, telle qu'elle se présente, par exemple, dans les *Carnets du sous-sol*, doit être interprétée comme la matérialisation d'un excès qui définit certains traits de la modernité russe. L'expérience de l'homme du sous-sol, telle que décrite par Dostoiévski, doit être considérée comme le résultat d'une excavation qui eut pour véhicule la machine excavatrice de l'idéalisme et qui trouva, en Russie, une "illimitation et une "immédiateté de l'expérience" qui ne pouvaient être limitées par aucune réalité historique.

La distinction entre la volonté et l'entendement, le primat de la volonté dans la philosophie de Descartes et de Kant (la déviation de la vertu de Spinoza et de la dialectique de Hegel), sert ici comme une clef de voûte pour bien voir la disharmonie qui offrit la singularité de la modernité russe – que j'ai comparée ailleurs à la séparation et coupure du destin juif.³ Dans ce contexte, l'errance déracinée de l'homme russe, "né au début du deuxième siècle après la grande réforme de Pierre", doit être considérée comme le phénomène non-dialectisable d'une expérience qui radicalisa la disjonction de l'idéalisme. Le renoncement à la machine conceptuelle de la dialectique hégélienne, la vie plutôt que la dialectique (*Вместо диалектики наступила жизнь*), pour

1 Derrida, 1967, p. 86; Bensussan, 2023, p.17–35.

2 Dostoiévski, 1993. "всякая первоначальная причина тотчас же тащит за собою другую". Vol 5, 1973, p. 108.

3 Cabral, 2023, p. 54–72.; Voir aussi Bensussan, 2016, 43-57.

rappeler l'épilogue de *Crime et Châtiment*, a pris forme au sein d'une tournant philosophique et littéraire qui suivit les "voies du négatif" ouvertes par Pouchkine - l'origine du déracinement d'un homme qui apprit, dans ses mouvements de liberté, à exprimer clairement ses angoisses. Le refus de la volonté de se laisser déterminer par les formes de l'entendement et de la sensibilité, par tout ce qui lui est extérieur, est donc le symptôme des excès d'un cogito sans "terre ferme", détaché des déterminations historiques et de tous les horizons de causalité: le *leitmotiv* d'une extravagance philosophique et littéraire qui s'épanouit dans une steppe russe peuplée de Hamlets.

II Ascèse

Les premiers journaux de Tolstoï (1847) offrent les mémoires d'un jeune homme qui tenta de se dégager de la violence et l'extravagance d'un état d'errance.

Pour le jeune Tolstoï, la limitation des excès de la raison doit être le résultat d'une ascèse purificatrice, entendue dans son sens classique comme un exercice (ἄσκησις - askesis) de modération d'une "partie" (часть) qui ne peut pas "dérégler" (разстроить) « l'ordre du tout »⁴ (порядокъ цѣ лаго). L'"isolement" (отдѣлись) de l'homme par rapport à la société, son "ascension (взойди) jusqu'à l'intérieur de lui-même", permet [au jeune Tolstoï] une expérience de jugement qui se débarrasse des "lunettes qui lui montraient toutes choses de travers"». ⁵ Le principe de l'isolement ascétique, activité "utile" (полезно) de désintoxication et d'illumination, est interprété par le jeune Tolstoï comme un effort philosophique pour limiter l'errance excessive de la raison (разумъ), entendue comme « une partie (часть) de tout ce qui existe », et doit être interprété comme une activité philosophique et pratique de déséparation - une pratique ascétique de refroidissement de l'audace hyperbolique inaugurée par le cogito cartésien.

Les exercices ininterrompus d'"auto-observation" (самонаблюдение), comme Eikhenbaum l'a déjà montré, ont un caractère pédagogique (педагогический), et se situent dans l'horizon d'une pragmatique qui chercha à établir des "règles de vie"⁶ (правил для жизни). Cependant, selon le jugement de Eikhenbaum, il ne s'agit pas de trouver la "nature de Tolstoï" (натуре Толстого) dans les journaux, le sens métaphysique et

4 Tolstoï, L. Том 46, р.4. разумъ отдѣльнаго чловѣка есть часть всего существующаго, а часть не можетъ разстроить порядокъ цѣ лаго.

5 Ibid р.3-4. Отдѣлись чловѣкъ отъ общества, взойди онъ самъ въ себя, и какъ скоро скинетъ съ него разсудокъ очки, которые показывали ему все въ превратномъ видѣ

6 Eikhenbaum, 1922, p. 13

"intemporel" (*вневременное*) de quelque chose qui lui a été "donné par la nature" (*дано ему природой*), mais plutôt les "embryons d'une procédure artistique" (*зародыши художественных приемов*), les actes d'une "conscience créatrice"⁷ (*его творческого сознания*). Ce jugement ne s'applique pas, au moins dans son intégralité, à une analyse philosophique des règles de vie.

Les premières règles apparaissent comme un symptôme de désinfection d'un corps jeune atteint de "gonorrhée".⁸ Ils sont donc l'effet ontologique d'un *pharmakon* qui tenta d'éliminer les bactéries responsables de la fièvre excessive du corps et de la raison. Les circonstances mineures d'une infection sexuelle, "les petites causes produisent de grands effets",⁹ marquent le début des relations tumultueuses de Tolstoï avec la métaphysique, et sont à l'origine d'un ascétisme philosophique qui chercha à se détourner des maladies contagieuses et des équivoques à l'égard du sensible. L'ascétisme de Tolstoï est né, comme il le confesse, du « choc » (*толчокъ*) qui l'arracha à la matérialité d'une vie animale et le livra à la solitude d'une conscience interprétée, bien que de manière vacillante, comme le "meilleur et le plus sûr des guides".¹⁰ Les règles de 1847, résultat d'un isolement inutile, qui s'avèrent incapable d'empêcher le corps d'être contaminé par la syphilis d'innombrables fois, peuvent être lues comme le *dispositif* d'un jeune homme convaincu de l'infinité de la raison et de la nécessité d'établir une harmonie (*сообразно*) avec tout ce qui existe. L'isolement d'un jeune malade pendant six jours, la solitude vécue dans une chambre de clinique, est donc à l'origine de "l'excavation" de Tolstoï qui chercha dans ses propres labyrinthes - mais aussi dans les "chemins de Socrate" - un *pharmakon* qui pouvait mettre fin à son "érection interminable".

Le journal du 17 mars 1847, premier jour d'isolement d'un jeune contaminé, est aussi le premier témoignage d'un exercice d'entrelacement, à travers les règles, dans le "cordon de la totalité". Expérience d'un jeune qui vécut la disharmonie excessive de la séparation, le mouvement de Tolstoï s'inscrit dans une technique philosophique de refroidissement d'une partie (*часть*) qui trouva dans l'isolement ascétique une expérience pratique de limitation de ses propres excès, compris comme des symptômes d'une déprivation précoce de l'âme¹¹ (*ранний разврат души*), post coitum, animal triste. La neutralisation de l'extériorité par l'isolement - "je suis parfaitement seul" (*я совершенно одинъ*), je ne peux donc être contaminé par "rien d'extérieur" (*ничто постороннее*) - est une activité ascétique qui visa à subordonner la volonté à un projet

7 Ibid, p.13.

8 Tolstoï, L. Том 46, p.3

9 Ibid, p.3

10 Совѣсть есть лучший и вѣрнѣйшій нашъ путеводитель Ibid, p. 125.

11 Tolstoï, Том 46, p. 3.

ontologique, décrit par le jeune Tolstoï, dans un état de stupeur, comme expérience de conformité de la raison qui doit « se fondre dans l'unité de tout » (*сообразень съ цѣлымъ*).

Tout ce qui est conforme (*сообразно*) à la faculté primordiale de l'homme, la raison, sera également conforme à tout ce qui existe: la raison de l'individu est une partie de tout ce qui existe, et la partie ne peut pas dérégler l'ordre du tout.¹²

Le projet ontologique du jeune Tolstoï cherchait, peut-être à la lumière de Kant, à soumettre les inclinations et les désirs qui ont des causalités physiques - le corps et ses passions, la raison et ses élans - à l'ordre de la volonté. Les règles occupent donc la même place dans son projet ontologique que les concepts dans la philosophie de Kant. La soumission de la volonté à l'ontologie se fait par le biais des règles, c'est-à-dire, l'ascèse doit être comprise comme un principe orthopédique et autonome de limitation de la raison individuelle. Par le biais d'une forge issue de la volonté, la partie doit se fondre dans l'harmonie du tout: « forme ta raison en sorte qu'elle soit conforme au tout ».¹³ On pourrait dire que l'exercice de neutralisation de l'extériorité par l'ascèse, la *philosophie pratique du jeune Tolstoï*, transforma l'isolement dans une chambre de clinique en ce que Nietzsche appela, en référence à la morale de Kant, un "établissement thermal d'eaux glacées".¹⁴ La "cure d'eau froide", qui chez Kant est la voie philosophique de la détermination de la volonté *par le concept*, apparaît chez Tolstoï comme une activité pratique de « refroidissement des échauffements excessifs de l'inclination » *par le biais des règles*¹⁵ - avec lesquelles l'homme peut aller dans la société.¹⁶ Cependant, l'ouverture du journal du 17 mars 1847 anticipe une expérience d'aporie par rapport au projet ontologique conçu dans l'état d'isolement, révélant l'incapacité du jeune Tolstoï de traduire dans la pratique la substance *a priori* de la règle. Nous devrions peut-être dire que la séparation kantienne, exprimée dans le calme d'un « petit village professoral et germanique », fut vécue par Tolstoï avec l'impatience d'une langue qui ignore le sang-froid et la patience conceptuelle du philosophe de Königsberg. Kaliningrad, on le sait, n'est pas un sol russe et, pour le jeune Tolstoï, « il est plus facile d'écrire dix tomes de Philosophie que d'appliquer une seule règle dans la pratique ».¹⁷

12 Ibid, p. 4 Все, что сообразно съ первенствующею способностью челоѵка – разумомъ, будетъ равно сообразно со всѣмъ, что существуетъ; разумъ отдѣльнаго челоѵка есть часть всего существующаго, а часть не можетъ разстроить порядокъ цѣлаго.

13 Ibid, p.4 образуй твой разумъ такъ, что бы онъ былъ сообразень съ цѣлымъ

14 Nietzsche, 1990, p. 38 apud Bensussan, G, 2024, p. 25.

15 Tolstoï, Tom 46, p.4

16 Ibid, p.4

17 Ibid, p. 4. "Легче написать 10 томовъ Философіи, чѣмъ приложить какое нибудь одно начало къ практикѣ"

Le "départ de la clinique à la maison",¹⁸ en 1847, montrait déjà les signes de l'impossible achèvement de son projet ontologique, et les journaux des années suivantes (1850-1852) nous apprennent une nouvelle contamination par la syphilis, confirmant la thèse de Bataille, lecteur de Blake, selon laquelle « la liberté », même une fois réservés des rapports possibles avec le Bien, "est du côté du démon sans le savoir".¹⁹ Caractérisées trop tôt dans ses *fragments philosophiques* comme insatisfaisantes, les *Règles pour le développement de la volonté* de 1847 doivent être lues comme le point de départ d'une expérience philosophique qui ne se laissa déterminer par aucun principe de causalité. La volonté, en tant qu'expérience singulière de la liberté, qui chercha d'abord se soumettre au bien par le biais des règles (le rêve métaphysique d'un jeune malade) suivit un itinéraire hyperbolique qui ne trouva fondement sur aucune structure historique déterminée. L'écriture par Tolstoï de *fragments philosophiques* est le premier symptôme de cette hyperbole, la traduction d'une *volonté illimitée* sans ontologie, qui trouva, dans l'extravagance du "Cogito cartésien", un "excès vers le non-déterminé, vers le rien ou l'infini".²⁰ Dans la nudité d'une volonté qui a n'a pas connu d'autre fondement qu'elle-même, la philosophie du jeune Tolstoï s'inscrit dans la démesure d'un cogito sans terre ferme (le destin malheureux des errants de Pouchkine), et indifférent à un système de déduction et de protection capable de limiter l'infinitude de son errance.

III Liberté

L'expérience d'une volonté sans causalité, qui est l'origine philosophique de la liberté tout court, se fait par une méditation solitaire capable de réaliser la substance de l'ego. L'éloquence de l'homme souterrain, en ce sens, n'est rien d'autre que le « réquisit cartésien de bien parler de soi »,²¹ acquis dans la solitude du chez soi, installé dans un acte du Cogito qui s'élève au-dessus de la nature et dépasse la causalité du monde, qui sait que « la conscience est infiniment supérieure à deux et deux ». Chez le jeune Tolstoï, l'efficacité de la volonté est le résultat d'une liberté qui s'ouvre à l'existence origininaire du cogito, et ses règles s'inscrivirent dans un projet philosophique qui trouva, à sa manière et par ses propres voies, la *cogitatio sui* cartésienne. La neutralisation de l'extériorité, la pensée se déterminant elle-même, est le principe d'une pratique philosophique qui a fait en sorte que "rien d'extérieur, de corporel ou d'affectif n'ait

18 Ibid, p. 24. мой переходъ изъ клиники домой

19 Bataille, G. 1957, p.147.

20 Derrida, 1967, p. 87.

21 Carraud, 2007, p. 289.

d'influence sur la direction de la pensée"²² La détermination de la volonté sur le corps, le sentiment et la raison, qui définit le but ultime des règles du jeune Tolstoï, signifie la réalisation d'une liberté qui, en étant capable de neutraliser l'extériorité, atteint l'objectif même de la philosophie : rendre "l'activité de l'homme libre".

Revendiqué d'abord comme une pratique de refroidissement des excès d'une partie –, le projet ascétique de l'harmonie avec le tout: « cherche toujours le bon côté, dis toujours la vérité »²⁴ - les *règles de développement de la volonté* inauguraient, au contraire, une déconstruction pratique de la métaphysique. L'insoumission de la volonté à l'entendement, l'hybris qui s'écarte des vertus de Spinoza, apparaît comme le geste originel de déconstruction d'une ontologie que devient folle. Le détournement de la volonté du projet ontologique conçu par Tolstoï obéit aux mouvements de liberté d'une partie [elle est toujours du côté du démon sans le savoir] qui ne pourrait donc que "dérégler l'harmonie du tout". La "cure d'eau froide" par le biais des règles s'avère incapable de conduire la raison vers une totalité et de refroidir le sang chaud d'une volonté corporelle.

L'aveu que révèlent que "les règles" se sont avérées insatisfaisantes²⁵ (*оказывалась неудовлетворительность*). Il apparaît comme le déroulement logique d'une volonté qui resta à l'intérieur d'une négativité infinie. L'inquiétude et absence de médiation, qui sont la cause de la dysharmonie du jeune Tolstoï, de son "mépris de la société et de son incessante lutte intérieure", rejettent, au nom de la volonté, tous les horizons de causalité d'une économie et d'une morale *comme il faut*. Incapable d'inventer une règle, comme fit Kant, qui pourrait être capable « d'imprimer aux actions une régularité qui coupe court à toute tentation erratique »,²⁶ l'expérience de Tolstoï se heurte à l'inachèvement absolu d'un projet ontologique né dans la solitude d'une clinique. Le rêve métaphysique qui chercha à s'inscrire dans l'harmonie du tout, la stupeur du jeune Tolstoï, fut dépourvu des "habitudes héréditaires" qui, au bout de "milliers d'années", offrent un fondement métaphysique.²⁷ Le déracinement de Tolstoï, qui s'enlace aux mêmes fils de parenté brisés de Tchadayeïv, n'avait pas de réalité historique capable de limiter l'errance infinie du cogito, comme le firent (par ses *habitudes héréditaires*) Descartes et Kant.

22 Tolstoï, 46, p. 269 "Что бы ничто внѣшнее, тѣлесное, или чувственное не имѣло вліянія на направленіе твоей мысли, но чтобы мысль опредѣ ляла сама себя"

23 Tolstoï, vol 1, p. 229.

24 Tolstoï, 46, p. 268 "Ищи въ другихъ людяхъ всегда хорошую сторону – Всегда говори правду"

25 Я началъ составлять себѣ правила но скоро оказывалась неудовлетворительность ихъ" (Tolstoï, 1935, p. 226).

26 Bensussan, 2024, p. 30

27 Nietzsche, [§ 107 Humain trop humain 1] apud Bensussan, 2024, p. 31.

Les analyses de Tolstoï dans les *fragments philosophiques* des années 1840 doivent être lues à la lumière de l'échec du projet ontologique que l'on retrouve à l'origine des règles. Les esquisses d'une philosophie de la volonté, interprétées par le jeune Tolstoï comme les symptômes d'une liberté qui dépasse les horizons d'une totalité finie, font écho à la lecture par Derrida de l'hyperbole [du cogito] cartésien, son audace folle, qui traduit le mouvement d'un excès débordant de la volonté vers le non-déterminé ou l'infini.²⁸

La prédominance de la volonté sur l'entendement, la philosophie de la liberté de Descartes à Kant, est le *fil rouge* qui entrelace le jeune Tolstoï à la "source vive" d'un sens qui refusa une dialectique de la *déséparation* – volonté de demeurer "dans le non-résolution, sans passage à un "devenir-autre de l'idée"²⁹ - et établit une primauté de la volonté sur l'entendement et la nature. La prédominance d'une partie (*часть*) sur les déterminations de l'extériorité, qui se manifeste dans l'auto-analyse d'un jeune homme qui trouva toujours en lui une "aspiration" (*стремление*) "inapaisée", est le signe d'un excès interprété par Tolstoï comme mouvement vers « l'illimité ».³⁰ La volonté comme véhicule originaire de l'illimité (*неограниченный*), tel qu'on la trouve dans les fragments philosophiques des années 1840, est à l'origine d'une négativité qui rejeta tout ce qui lui est extérieur et donc limité (*ограниченный*).

Par le biais d'une argumentation qui se connecte aux fils d'une *cogitatio sui* cartésienne, Tolstoï trace la voie de la liberté à travers d'un certain type d'*epoché* qui lui fait tout rejeter (*Я отвергнул все*), établissant la primauté d'un cogito qui congédia "tous les concepts qu'il avait précédemment acceptés comme vrais".³¹ Entendue comme indice de l'infini, "l'excès débordant la totalité de ce que l'on peut penser", comme nous l'enseigne la lecture derridienne de Descartes, la volonté est comprise par Tolstoï comme l'origine d'une expérience de l'infini, le mouvement, *ex nihilo*, d'auto-affirmation d'un cogito qui se soustrait au monde des causalités. À travers la volonté, écrit Tolstoï, l'homme est capable de se libérer de l'état de nécessité et de faire une expérience de la liberté. La méthode philosophique d'une vie entière est tracée : le passage du nécessaire au libre se fait "par la volonté"³² (*посредствѣ воли*).

Les fragments doivent être lus comme la traduction d'une expérience de séparation, l'expression d'une volonté privée d'ontologie, interprété par Tolstoï comme la manifestation pure et extravagante d'une "volonté illimitée"³³

28 Derrida, 1967. p. 87

29 Bensussan, 2022, p. 39

30 Tolstoï, vol 1, p. 126.

31 Ibid, p. 227.

32 Ibid, p. 235.

33 Ibid p. 234

(*воля неограниченная*). La tentative de "corriger Descartes", esquissée dans les brouillons de sa trilogie *Enfance, Adolescence et Jeunesse*, peut être lue comme le signe d'une violence originaire de la liberté qui chercha à se soustraire à la "totalité du monde". La considération qu'au lieu de *cogito ergo sum*, Descartes aurait dû dire *volo ergo sum*,³⁴ signale l'excès d'une volonté qui refusa de se soumettre à l'entendement, et qui, dans le sillage de Descartes et de Kant, assumait le pouvoir d'affirmer ou de nier d'une volonté qui ne peut être « déterminée par rien d'autre ».³⁵

L'axiome de Tolstoï, "l'absence de causalité est la liberté"³⁶ (*Что не имѣть причины, то независимо причины*), détermine les significations d'une philosophie qui trouve dans la volonté une "capacité supérieure", non dérivée, et qui ne peut être limitée par quoi que ce soit. Conçue comme une modalité infinie de la *res cogitans*, qui chez Descartes est l'imitation formelle de la liberté divine, la volonté a été définie par Tolstoï comme l'expression d'un "désir qui n'a pas de cause"³⁷ (*желание не имѣть причины*). Par conséquent, la distinction entre *volo* et *cogito* - la précipitation du jeune Tolstoï à corriger Descartes - doit être interprétée comme signe de rejet et de déconstruction de l'ontothéologie cartésienne, au sein de laquelle la volonté "n'aurait aucune efficacité sans une cause universelle, qui est la volonté de Dieu".³⁸ Pour Tolstoï, la volonté ne trouve pas de limites dans une ontologie, ni de fondements dans une théologie discrète (la théologie blanche de Descartes³⁹), dans laquelle "Dieu est la cause universelle de tout et rien ne peut arriver sans sa volonté".⁴⁰ L'origine de la volonté se trouve dans l'insatisfaction d'un "désir sans cause", dans la violence d'un mouvement, *ex nihilo*, dans lequel « la cause du désir » n'est autre que « le désir lui-même »⁴¹ (*желания причиною - само желание*). Ainsi, en utilisant l'idée d'infini (qui chez Descartes est "nom divin, détermination privilégiée de Dieu"⁴²) pour donner forme à une "volonté illimitée, autodéterminée et autosatisfaisante", libre des déterminations de l'entendement et de la nécessité, Tolstoï s'est inscrit dans le cadre d'une philosophie de la volonté qui ne trouve d'équivalents que chez Schopenhauer et Nietzsche.

34 Tolstoï, vol. 2, p. 344 Sur ce point, voir également Donna Orwin Tolstoy's art and thought, 1847-1880 (1993, p. 32).

35 Marion, 2002, p. 39.

36 Tolstoï, vol 1, p. 233.

37 Ibid, p. 234.

38 Marion, 2002, p. 79-90.

39 Marion, 2009

40 Descartes à Elisabeth – Egmond, 6 octobre 1645, Descartes, Correspondance avec Elisabeth, 2010, p.82

41 Tolstoï, vol. 1, p. 234.

42 Marion, 2004, p.325

43 Tolstoï, vol 1, p. 234. воля неограниченная, самоопределяющаяся и сама себя удовлетворяющая

IV Sous-sol

L'errance du cogito chez Tolstoï est le symptôme d'un profond déracinement. L'expérience d'excavation d'un orphelin qui chercha, 'par la négation', les fondements de la vie pratique.⁴⁴ Les fragments philosophiques de jeunesse révèlent une activité mentale qui accompagna, *pari passu*, les contradictions et l'isolement de l'homme du sous-sol, traduisant une disharmonie qui fut le *signe* du déracinement et la *proie* d'une "grande intelligence".⁴⁵ La fièvre d'une intelligence "qui n'a jamais rien pu commencer ni achever » accompagna par intermittences les activités d'un jeune homme qui chercha à se convaincre « qu'on ne peut pas vivre de philosophie et de spéculation ». ⁴⁶

La manque de présupposés et le déchirement intérieur que l'on retrouve, par exemple, chez Liévin, l'esprit cartésien perdu dans l'abîme d'une réalité qui échappe aux mouvements de sa volonté, est le prodrome lancinant d'une séparation qui accompagna Tolstoï jusqu'à ses derniers jours. Ainsi, l'inscription de sa négativité sur les routes des errants de Pouchkine, comme fit Grigoriev, et l'interprétation de son agitation comme le résultat d'une analyse profonde qui détruit ses propres fondements, nous rapprochent des mouvements de ce personnage-type de Dostoïevski pour qui "toute cause première en fait immédiatement surgir une autre". La définition de Donna Orwin, « the Underground Man is without grounding in anything higher than himself [...] he cannot return from bookishness to nature, or even to the premodern Russian way of life », ⁴⁷ pourrait s'appliquer directement à l'état d'esprit du jeune Tolstoï. Qu'elle ait ou pas pensé aux exercices philosophiques du jeune d'Iasnaïa, sa description touche, doublement, à l'état d'orphelin de ces deux jumeaux qui, bien qu'ayant connu des destins différents (Tolstoï s'est marié!), s'en sont sortis du fond de la même cornue.

Il y a en moi quelque chose qui me fait croire que je ne suis pas né pour être pareil à tout le monde. – Mais d'où cela vient-il ? Est-ce désaccord – absence d'harmonie dans mes capacités, ou suis-je effectivement supérieur en quelque chose aux hommes ordinaires ? ⁴⁸

La proximité de Tolstoï avec certains types de Dostoïevski est déjà bien connue, comme le montre, par exemple, la présence

44 Grigoriev, 1978. 70

45 Да, главное мое несчастье - большой умъ Tolstoï, 46, p. 167

46 Tolstoï, 1978, p. 22.

47 Orwin, 2007, p. 32.

48 Есть во мнѣ что-то, что заставляетъ меня вѣрить, что я рожденъ не для того, чтобы быть такимъ, какъ всѣ. – Но отъ чего это происходитъ? Несогласіе ли – отсутствіе гармоніи въ моихъ способностяхъ, или дѣйствительно я чѣмъ нибудь стою выше людей обыкновенныхъ? (Tolstoï, 46, p. 102).

évidente de certains de ses traits dans *L'Idiot*, matérialisés, comme suggéra Orwin, dans la figure déconcertante de ce « Lev Nikolaevich Tolstoï-Myshkin ». ⁴⁹ L'inadéquation et la disharmonie de Michkine, l'impossible retour à la nature que Dostoïevski nous fait voir dans son *Idiot*, mettent à nu une fissure que, depuis Rousseau, la philosophie occidentale a cherché à suturer. Le Tolstoï-Myshkin de Dostoïevski, la gémellité vécue dans le sein fécond du sous-sol, met à nu et expose, pourrait-on dire, la blessure inéluctable du cogito, la séparation qui coupa l'homme de la nature, une coupure inéluctable du cogito dont Rousseau et ses disciples ont voulu à ce jour proclamer la fin. ⁵⁰

La complexité de Míshkin, ses états fiévreux de folie, est l'image parfaite d'une partie qui dérègle l'ordre du tout [la déconstruction de l'ontologie chez Tolstoï], et son détachement de la totalité est plus proche de la disharmonie du jeune Tolstoï, de l'ombilicalité qui le lie à l'homme souterrain, que de l'image parfois hagiographique d'un Tolstoï héritier des leçons de Rousseau. L'aveu de Míshkin sur l'état de désordre de ses contemporains, "les gens de l'époque [...] ils n'avaient rien à voir avec les gens de maintenant ", qui fait écho au poème Borodinó de Lermontov, nous met face à la séparation irréductible qui a traversé le sous-sol de la modernité russe, entendue ici comme la fissure moderne du cogito qui habita la disjonction de l'idéalisme, de Descartes à Kant.

[...] pas la même tribu que maintenant, dans notre siècle, vraiment, comme s'ils étaient d'une autre race... Comme si tous les gens ne vivaient que pour une idée, alors que, maintenant, c'est plus nerveux, plus développé, plus sensitif, il y a, je ne sais pas, deux, ou trois idées en même temps...! l'homme de maintenant est plus large – et, je vous assure, c'est bien ce qui le gêne pour être un homme tout d'un bloc, comme dans ces siècles-là ⁵¹

La confession de Míshkin porte une signification philosophique qui témoigne des effets de la blessure du cogito sur la modernité russe. Au-delà de la perte de l'idée traditionnelle de communauté, "le fil brisé" de Tchaadaïev, nous trouvons "l'étrangeté désespérante de l'homme et de la nature", tel que traduit par la poésie de Lermontov: "le monde de l'homme et le monde de la nature sont séparés, l'un déploie son existence dans l'autre, mais ils ne pourront jamais coexister harmonieusement". ⁵² Malgré la dévotion de Tolstoï pour Rousseau - et la présence indéniable dans sa pensée de l'élan rousseauiste de se "fondre, pour ainsi dire, dans le système des êtres, de s'identifier avec la nature entière" – c'est à l'intérieur d'un cogito entrelacé avec l'ordre de la volonté que se trouve le *fil rouge* qui lie Tolstoï aux hyperboles

49 Orwin, 1999, p. 92.

50 Lévi-Strauss, 1962, p. 50. «C'est bien la fin du Cogito que Rousseau proclame », écrit Lévi-Strauss.

51 Dostoïevski, 1983, livre 4, c. V.

52 Costa, 2021, p. 233.

du cogito cartésien, le sous-sol offrant l'espace d'affinité unique entre ces deux orphelins excessivement intelligents.

V Errance

L'analyse qui reconnaît dans l'homme du sous-sol un *symptôme* et une *réponse* russe à l'idéalisme, un geste déréglé de la volonté, conçu comme *chose en soi* (Schopenhauer) ou comme *puissance* (Nietzsche), fait également de Tolstoï un héritier de l'idéalisme qui dépassa le *fair-play* et les limites de l'ontothéologie. La volonté, entendue comme "excès du cogito vers l'infini", est une séparation qui maintient une disjonction, le mouvement qui s'entrelace aux fils qui relient Descartes et Kant pour ensuite s'en délier au travers d'une "irruption infinie". Pour Tolstoï, ce " mouvement " (*движение*) infini de la volonté est sans rapport avec la finitude des " activités " ⁵³ (*дѣятельности*) et donc indifférent aux médiations de l'entendement qui pourraient conduire, par exemple, au bon usage du libre arbitre. Les "opinions les plus modérées et les plus éloignées de l'excès" (Descartes) ou "le factum rationis qui précède l'effectivité de la volonté" (Kant), autrement dit, les formes de contrôle de l'excès démonique de la liberté, n'ont pas germé sur une « neige mouillée » mise sens dessus-dessous par la machine conceptuelle de l'idéalisme.

Les discussions de Donna Orwin et Richard Gustafson offrent un intéressant cadre conceptuel pour penser la signification de la volonté chez le jeune Tolstoï. La critique d'Orwin de la manière dont Gustafson a lu les Fragments philosophiques de 1840, notamment l'accent excessif sur la « prédominance de la volonté vis-à-vis de l'intellect », ⁵⁴ touche les points essentiels d'une interprétation philosophique du jeune Tolstoï. Orwin considère, avec une certaine raison, que "desire in and of it self, with no object, is the expression of the expansive, or striving self" ⁵⁵; et ce désir (*желанія*), comme nous l'apprennent les fragments, n'a pas de principe externe de causalité. Mais en définissant la volonté comme une simple manifestation de l'effort ("striving self"), une idée de Rousseau, "which Tolstoy adopted" ⁵⁶ Orwin

53 La distinction entre mouvement (*движение*) et activité (*дѣятельность*), telle qu'elle est présentée par Tolstoï, définit le premier comme l'expression d'une « volonté illimitée » (*воля неограниченная*), qui est libre de tout horizon de causalité, et qui échappe donc à l'économie des activités nécessaires (*дѣятельность необходимая*). (Tolstoï, 1, p. 234). La volonté, interprétée par Tolstoï comme mouvement vers l'infini, est à l'origine de la rupture avec l'ordre de la nécessité et se présente comme une « activité infinie » (*безконечная*) (p. 236). Le projet de dépasser toute totalité finie et déterminée [...] Le « dérèglement et la démesure fondamentale qui ouvre et fonde le monde comme tel en l'excédent ». Derrida, 1967, p. 87

54 Orwin, 1993, p. 34.

55 Ibid

56 Ibid, p. 35.

semble ignorer la distinction faite par Tolstoï entre "mouvement" (*движение*) et "activité" (*деятельность*).

Pour Tolstoï, l'activité est assujettie à l'ordre de la causalité, c'est-à-dire qu'elle est déterminée par la nature empirique des phénomènes, alors que le mouvement est libre de causes – il est tout simplement mouvement (*только движение*), non déterminé par la nature empirique, et compris comme faisant partie d'une activité infinie⁵⁷ (*безконечная*). La thèse des fragments philosophiques est claire : tandis que le désir (*желания*) causé par la sensation (*впечатлѣній*) est prisonnier de la finitude des activités (*деятельность*), le désir sans cause, qui est pur mouvement (*движение*), est à l'origine d'une "volonté illimitée" (*воля неграниченнная*).

L'homme a deux activités ou facultés de désir différentes. L'une d'elles est limitée, dépendante et trouve son origine dans le corps, composé de tout ce que nous appelons les besoins humains (*потребностями человека*). La seconde activité est la faculté de désirer (*Способность желанія*) ou volonté illimitée, autodéterminée et auto-satisfaisante.⁵⁸

L'accent mis par Gustafson sur la prédominance de la "volonté sur l'intellect", la philosophie tolstoïenne de la volonté tout court, est évidemment résistante aux critiques d'Orwin, et une lecture attentive des fragments démontre la centralité de la volonté dans l'édifice philosophique du jeune Tolstoï. Interprétée par Gustafson comme l'origine de la conscience (*сознание*), le mouvement de la volonté est envisagée comme une sorte d'anticipation de la réduction phénoménologique - Tolstoï comme porteur d'une époque qui défait les limites d'une attitude et d'une raison naturelles.⁵⁹ La perspective de l'auteur n'est finalement pas très éloignée de Tolstoï, mais on peut dire que sa lecture du jeune Tolstoï sous le prisme du christianisme orthodoxe, sa volonté de trouver une synthèse théologique, l'amènent à projeter des éléments qui n'apparaissent que très tardivement chez Tolstoï. Comme Orwin l'a parfaitement vu, la définition de la volonté comme "particle of love"⁶⁰ est étrangère au jeune Tolstoï et repose donc sur des "statements from Tolstoy's old age".⁶¹ On peut dire que les analyses de Gustafson cherchent à inscrire le jeune Tolstoï dans une harmonie qui

57 Tolstói, 1, p. 236.

58 Ibid, p. 234. человекъ состоитъ изъ двухъ различныхъ деятельностей или спос[обностей] желанія, одно изъ которыхъ ограничено и зависимо и приходитъ отъ тела и составляетъ все то, что мы называемъ потребностями человека, 2-я деятельность есть спос[обность] желанія или воля неограниченнная или воля неограниченнная, самоопределяющаяся и сама себя удовлетворяющая.

59 Pour Gustafson, "the mode of knowledge called consciousness is associated, not with intellect, but with the will. With its consciousness the self knows it self as living, willing being. To Tolstoy we should recall, however 'to love, to want, (to desire, the will), and to live all mean the same thing. The self that knows itself in consciousness is a particle of love" (Gustafson, 1986, p. 224–225).

60 The self that knows itself in consciousness is a particle of love" (Ibid, p. 225).

61 Orwin, 1993, p. 35.

neutralise, par un geste théologique qui lui est étranger, la violence d'une volonté qui ne trouve ses racines dans aucune doctrine théologique positive. Sa démarche inductive fait disparaître très vite la distance qui sépare la virilité du jeune Tolstoï de la mortification ascétique du vieux et "très illustre Lev" et, comme le souligne Orwin, "one must distinguish between the products of Tolstoy's old age and those of his youth and maturity".⁶²

Toutefois, même l'ascétisme du "très illustre Lev" (qui, on le sait, était étranger à toute harmonie) n'a pas été assez fort pour défaire l'illimitation démoniaque qui, si l'on en croit les souvenirs de Górkî, lui a fait écrire dans son carnet : "Dieu est ma volonté" ("*бог есть мое желание*").⁶³ La fièvre et l'érection interminable d'un vieil homme qui parla "froidement" et sans passion [*говорил холодно и устало*] de "l'amour de Dieu" et d'une "vérité unique pour tous",⁶⁴ comme s'il prévoyait les déterminations d'un ordre pratique qui limiterait sa volonté, trouve dans le tableau de Górkî une image parfaite du sens juif de la séparation : "il a une relation très ambiguë avec Dieu, qui me font parfois penser à la relation entre "deux ours au fond de la même tanière".⁶⁵ Le manque d'enthousiasme, interprété à la lumière de l'illimitation que l'on retrouve dans les fragments philosophiques, est le symptôme d'une insatisfaction qui rejeta, jusqu'aux derniers jours, la voie cataphatique de toute église - y compris celle qui s'est mise à tourner autour du "phénomène monstrueux" [*явление чудовищное*] de sa "personnalité".⁶⁶

Ainsi, la synthèse de Gustafson, qui assumait correctement la volonté comme un phénomène libre de tout empirisme, quoiqu'elle semble plus sophistiquée que la mystification des tolstoïens et les pèlerins qui, selon Górkî, emportent avec eux "des os de chien qu'ils font passer pour des reliques", ne se libère pas facilement d'une analyse qui trouve dans ses "particules d'amour" la même mystification ordinaire qui veut transformer, *par la mise en scène liturgique*, de petits morceaux de pain en quelque chose qui est bien au-delà de l'économie.⁶⁷ L'insatisfaction qui trouva dans la mystique organisée une prison d'activités finies, l'activité liturgique des prêtres et de ceux qui "refusent de manger des œufs pour ne pas offenser les poules" faisant partie de la même économie de causalité, traduit, par un état d'errance, l'excès qui ne s'est pas laissé réduire à une

62 Ibid, p. 11.

63 Горький, М. 1952, XVII.

64 Ibid, p.474

65 Ibid, XVII

66 Ibid, p.472

67 Ibid, p.484. Les tolstoïstes ont quelque chose en commun avec ces pèlerins qui parcourent les coins les plus perdus de la Russie et emportent avec eux des os de chien qu'ils font passer pour des reliques ; В «толстовцах» есть что-то общее с теми странниками, которые, расхаживая по глухим углам России, носят с собой собачьи кости, выдавая их за частицы мощей.

économie pratique de mystiques qui s'accrochent habilement de leurs occupations terrestres.⁶⁸

En projetant sur le jeune Tolstoï une conscience (*сознание*) qui arrache le moi à son isolement, Gustafson défait contradictoirement la fracture qui est à l'origine de la volonté elle-même : "the separation of the subject and object is a fiction of the knowing mind"⁶⁹ La réparation des liens qui ont été brisés, la guérison de l'errance d'un cogito qui dépasse le "scepticisme de Tchaadaïev", se manifeste dans une synthèse théologique qui a trouvé dans la conscience (*сознание*) un antidote "to the fragmentation in the empiricist opposition of subject and object"⁷⁰. Dans sa critique du tournant théologique de Gustafson, de son détournement *quasi-hésychaste* de la "fécondité des âmes en conflit qui ont été mises en lumière par le geste de Pierre" [la démesure des ses héritiers], Orwin identifie la séparation du cogito comme la structure non théologique de la pensée de Tolstoï et comme l'origine d'une négativité qui fait disparaître l'idée de communauté: "the freer a being is, the weaker are the ties that bind it to other human beings".⁷¹

Bien que supposant l'horizon de séparation d'un jeune qui, depuis toujours, a perçu le monde à travers de la fenêtre de Descartes, « qui a tout analysé et détruit sans pitié », l'argumentation d'Orwin utilise, peut-être trop à la hâte, des sutures de *déséparation* qui transforment le jeune Tolstoï, par la ruse d'un baptême qui le plonge dans la dialectique, en un "unconscious hegelian"⁷². La caractérisation de Tolstoï par Orwin comme un "analyst in search of a synthesis", un "realist in search of ideals", ne le ne le débarrasse pas facilement de son double, car ils savent tous deux - et les parallèles commencent à devenir fastidieux - "que ce n'est pas le sous-sol qui est mieux, c'est quelque chose d'autre, et que je cherche tellement, et que je ne trouverai jamais !"

La citation d'une lettre à Fet d'octobre 1875, dans laquelle Tolstoï utilise l'expression "échafaudage" (*подмости*), est utilisée comme une fenêtre entrouverte (de la vie de Tolstoï) par laquelle Orwin fait entrer la métaphysique. La déduction selon laquelle Tolstoï "could not write or live without *подмости*" s'appuie sur un extrait d'une confession dans laquelle l'artiste, qui avait son regard tourné vers l'écriture de *Anna Karénine*, parle du mystère qui entoure l'activité littéraire. La mention du verbe "vivre" [he could not live without *подмости*], se présente comme

68 On trouve quelque chose de commun dans la critique de Tolstoï (Dostoïevski et Proust) de l'idéalisme de « sociabilité convenue », comme l'écrit Bensussan à propos de À la recherche du temps perdu: « Legrandin par exemple, croit se tenir dans les hautes sphères de la pensée pure ou les arrières-mondes de l'Idéal désincarné, ce qui ne l'empêche nullement d'être incorrigiblement gourmand (le corps) ou de briguer un siège à l'Académie française (l'affect) ». RUS Vol. 12. No 18, 2021, p.68

69 Gustafson, 1986, p. 224.

70 Ibid, p. 223.

71 Orwin, 1993, p. 35.

72 Ibid, p. 36.

un procédé qui élargit la signification du concept à un niveau psychologique. La lecture de l'ensemble de la lettre nous conduit sur des chemins inattendus. Tolstoï écrit:

"C'est un métier terrible que le nôtre. Et nous sommes seuls à le savoir. Pour que nous puissions bâtir, il faut que l'échafaudage s'élève avec nous. Or cela ne dépend pas de nous. Quand on bâtit sans échafaudage, on ne réussit qu'à gâcher le matériau et à élever des murs qu'on ne peut pas achever. »⁷³

On est bien au-delà bien d'une demande psychologique or existentielle d'échafaudage (*подмости*). La totalité de sa confession (Tolstoï se réfère à l'effrayante angoisse de l'écrivain) nous place au cœur du réel de l'écriture littéraire, interprétée par lui comme un passage de l'intelligible à l'inintelligible - passivité de l'expérience et imprévisibilité de l'événement littéraire qui échappe à l'intelligence : "cela ne dépend pas de nous".

Il est inutile d'analyser la multiplicité des fenêtres par lesquelles Orwin a cherché à trouver les fils qui relient Tolstoï à la métaphysique. Toutefois, la démarche qui le relie à Rousseau et, par diverses contorsions dialectiques, à "l'harmonie de Hegel", c'est-à-dire à la métaphysique tout court, se rattache à la stupeur première d'un jeune homme qui, dans l'isolement d'une clinique, esquissa pour la première fois un projet ontologique de fusion avec "l'ordre du tout" (*порядокъ цѣлаго*). Orwin trouve dans le journal du 17 mars 1847 les motifs d'un argument qui considère que « Tolstoy himself saw the self as striving toward divine or universal reason » et que, "in this mode, reason had to reform will in order for man to be free and happy".⁷⁴ Le geste d'Orwin vise à défaire l'argument de Gustafson et l'accent excessif sur la volonté en tant qu'indice théologique - le contrecoup est l'inscription du jeune Tolstoï à l'intérieur d'une ontologie où "reason has to reform will in order for man to be free and happy". Cependant, le projet ontologique du jeune Tolstoï, la petite stupeur dans l'isolement d'une clinique, les effets d'un pharmakon qui donna vie à ses règles, s'effondra dans les années qui ont suivi son départ de la clinique à la maison.

En définissant la volonté du jeune Tolstoï comme un effort vers une "raison universelle et divine", en l'inscrivant dans le cadre d'une ontologie qui soumet - pour le bonheur - la volonté à l'entendement, Orwin semble méconnaître le mouvement qui, dans les fragments philosophiques, donna forme à une extravagante philosophie de la liberté. Expression de la "la fécondité des âmes en conflit que le geste de Pierre fait apparaître", l'expérience de Tolstoï est déterminée par un

73 Tolstoï, 1978, p.298. Страшная вещь наша работа. Кроме нас, никто этого не знает. Для того, чтобы работать, нужно, чтобы выросли подногами подмости. И эти подмости зависят не от тебя. Tolstoï, vol. 62, p. 209

74 Orwin, 1993, p. 35.

mouvement qui circula à l'infini dans l'espace (et non dans un temps hégélien) d'une « neige mouillée » - dans lequel aucun Dieu ne pourrait rétablir la sécurité d'une terre ferme et protéger contre la folie du Cogito.⁷⁵ Le « débordement absolu de l'ontologie », langage lévinassien du "désir d'infini", apparaît dans les fragments de Tolstoï comme une expérience d'évasion, « d'un excès vers l'Infini » qui ne trouve sa tranquillité dans aucune "activité nécessaire"⁷⁶ [необходимая дѣтельность]. Ce que Derrida appelle « le rapatriement précipité de l'errance hyperbolique », l'« identification du Cogito et de la raison raisonnable », est un geste métaphysique qui ne résiste pas à la séparation qui donna la forme du scepticisme de Tchaadaïev.

Mais, par exemple, moi, comment ferais-je pour avoir l'esprit tranquille ? Pour moi, où sont-elles donc, les causes premières qui me serviront d'appui, où sont les bases ? D'où est-ce que je les prendrais ? Je m'exerce à penser ; par conséquent, chez moi, toute cause première en fait immédiatement surgir une autre, première encore, et ainsi de suite à l'infini.

La "volonté illimitée" (*воля неограниченная*) du jeune Tolstoï est désir (*желания*) de demeurer dans la contradiction installée par la « prédominance de la volonté » (*преобладание воли*), extravagance infinie qui "ne pourrait jamais être atteinte" (*никогда нельзя достигнуть*), mais qui constitue pourtant "un objectif permanent"⁷⁷. Inscrite "dans ce non-résolu"⁷⁸ d'une volonté impossible, l'écriture philosophique du jeune Tolstoï veut capter et capturer le mouvement qui refuse de se fondre dans l'ordre des choses, le "principe illimité" ("je veux savoir ce que je suis" - *желаю знать, [такое] что я*) qui échappe aux déterminations de l'entendement et de la nature. La proposition de Derrida selon laquelle "devant l'expérience aiguë du Cogito, l'extravagance, comme le dit le Discours de la méthode, est irrémédiablement du côté du scepticisme",⁷⁹ donne peut-être encore plus de sens à l'affirmation d'Orwin, qui a reconnu en Tolstoï "un produit de la tradition cartésienne".⁸⁰

Dans son journal du 15 juillet 1852, quelques années après avoir quitté Moscou pour tomber dans l'errance à travers les forêts du Caucase, le jeune Tolstoï confessa ce qui peut être interprété comme une méfiance à l'égard des insécurités d'un cogito qui cherche à se fondre « dans le système des êtres et à s'identifier avec la nature entière »⁸¹

75 Derrida, 1967. p. 90.

76 Tolstoï, vol 1, p. 235.

77 Tolstoï, vol 1, p. 235.

78 Bensussan, 2022, p. 39.

79 Derrida, 1967. p. 86.

80 Orwin, 1993, p. 35.

81 Lévi-Strauss, 1962, p. 50.

Je lis Rousseau et je sens combien il m'est supérieur en instruction et en talent, et inférieur en respect de soi-même, fermeté et jugement. – Le scepticisme m'a amené à une pénible position morale.⁸²

Références bibliographiques

- AUERBACH, E. *Mimesis. A representação da realidade a literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- AUGUSTO PINTO, P. A. "Borodinó", de Mikhail Iúrevitch. *Slovo – Revista de Estudos em Eslavística*, v. 3, n. 3, 2021.
- BATAILLE, G. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957
- BENSUSAN, G. *L'Écriture de l'Involontaire: Philosophie de Proust*. Paris: Classiques Garnier, 2020.
- BENSUSSAN, G. *Morale et Passion*, Rio de Janeiro: Mauad, 2024 (a ser publicado)
- BENSUSSAN, G. *Miroirs dans la nuit: Lumières de Hegel*. Paris: Les Editions du Cerf, 2022. (Coleção Passages).
- BENSUSSAN, G. *La philosophie est un nihilisme*. *Revista De Literaturas E Teologias*, 13(31), 17–35.
- CABRAL, J. S. Tolstói e a escritura do niilismo. *Teoliterária - Revista de Literaturas e Teologias*, v. 13, n. 31, p. 54–72, 2023.
- CARRAUD, V. *Pascal et la philosophie*. Paris: PUF, 2007.
- COSTA, I. La contradiction et la limite: Sur la démonologie poétique de M. Y. Lermontov. *RUS Revista de Literatura e Cultura Russa*, v. 12, n. 18, 2021.
- DERRIDA, J. *L'Écriture et la différence*. Par Jacques Derrida. Paris, Édition du Seuil, 1967.
- DOSTOÏEVSKI, F. *Les Carnets du sous-sol*, (traduction André Markowicz) Arles, Acte Sud, Babel, 1993.
- DOSTOÏEVSKI, F. "Записки из подполья". *Полное собрание сочинений, Том 5. Повести и рассказы*. Наука. Ленингр. отделение, 1973.
- DOSTOÏEVSKI, F. *L'Idiot*, Actes Sud (traduction d'André Markowicz), 1983.
- DOSTOÏEVSKI, F. Púchkin. In: GOMIDE, B. B. (org.). *Antologia do Pensamento Crítico Russo*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- EIKHENBAUM, B. *Молодой Толстой*. Петербург—Берлин: Изд. З. И. Гржебина, 1922
- GOMIDE, B. B. (org.). *Antologia do Pensamento Crítico Russo*. São Paulo: Editora 34, 2013.

82 Читаю Р[уссо] и чувствую, на сколько въ образованіи и талантѣ онъ стоитъ выше меня, а въ уваженіи къ самому себѣ, твердости и разсудкѣ — ниже. Скептицизмъ довель меня до тяжелаго моральнаго положенія. (Tolstói, 46 p. 134).

- ГОРЬКИЙ, М. *Лев Толстой*, 1952. <http://feb-web.ru/feb/tolstoy/critics/trk/trk-4462.htm?cmd=p>
- GRIGORIEV, A. Tolstoy's negation and praise for the "submissive" type of personality. In: KNOWLES, A. V. *Tolstoy: The Critical Heritage*. Boston: Redwood Burn, 1978. p. 69–72.
- GUSTAFSON, R. *Leo Tolstoy: Resident and Stranger. A study in fiction and theology*. Princeton: Princeton University Press, 1986. p. 224–225.
- IVANOV, V. *Dostoïevski: Tragédie Mythe Religion*. Paris: Editions des Syrtes, 2000.
- KANT, I. *Crítica da Razão Prática*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1989.
- LEVINAS, E. *Da Existência ao Existente*. Campinas: Papyrus, 1998.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Jean-Jacques Rousseau, fondateur des sciences de l'homme*, 1962. <http://www.espace-rousseau.ch/f/textes/levi-strauss1962.pdf>.
- MARION, J. L. *Cours sur la volonté*. Louvain: Presses Universitaires de Louvain. 2002.
- MARION, J. L. *Sur le prisme métaphysique de Descartes: Constitution et limites de l'onto-théo-logie dans la pensée cartésienne*. Paris: PUF, 2004.
- MARION, J. L. *Sur la théologie blanche de Descartes: Analogies, création des vérités éternelles et fondement*. Paris: PUF, 2009.
- NIETZSCHE, F. *Considérations inactuelles I et II*. Paris: Gallimard, 1990.
- ORWIN, D. *Tolstoy's art and thought, 1847–1880*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- ORWIN, D. *Consequences of Consciousness: Turgenev, Dostoevsky, and Tolstoy*. Redwood City: Stanford University Press, 2007.
- ORWIN, D. The Return to Nature: Tolstoyan Echoes in The Idiot. *The Russian Review*, v. 58, n. 1, p. 87–102, 1999. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2679707>. Acesso em: 15 maio. 2024.
- TOLSTOI, Lev. *Полное собрание сочинений* (Obras Completas Reunidas), Том 1. Москва: Государственное издательство, 1935.
- TOLSTOI, Lev. *Полное собрание сочинений* (Obras Completas Reunidas), Том 2. Москва: Государственное издательство, 1935.
- TOLSTOI, Lev. *Полное собрание сочинений* (Obras Completas Reunidas), Том 46. Москва: Государственное издательство, 1937.
- TOLSTOI, Lev. *"Письма 1873–1879" (Cartas 1873–1879) Полное собрание сочинений* (Obras Completas Reunidas). Том 62. Москва: Государственное издательство, 1953.
- Lettres I. 1828-1879*. Gallimard, 1978.

Desespero, morte e religião: A Morte de Ivan Ilitch analisada em diálogo com Kierkegaard

Despair, Death and Religion: The Death of Ivan Ilych Analyzed in Dialogue with Kierkegaard

Autor: Jonas Roos
Universidade Federal de Juiz de Fora,
Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 26
Publicação: Maio de 2024
Recebido em: 19/04/2024
Aceito em: 15/05/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.224131>

ROOS, Jonas.
Desespero, morte e religião: A Morte de Ivan Ilitch analisada em diálogo com Kierkegaard.
RUS, São Paulo, v. 15, n. 26, pp. 135-152, 2024.



Desespero, morte e religião: *A Morte de Ivan Ilitch* analisada em diálogo com Kierkegaard

Jonas Roos*

Resumo: Este texto se debruça sobre alguns aspectos de *A Morte de Ivan Ilitch*, analisando-os em diálogo com *A Doença para a Morte*, de Kierkegaard. O autor dinamarquês entende o ser humano como síntese de infinitude e finitude (e de seus correlatos) e disso deriva tanto um sentido específico para o conceito de desespero (como perda de si mesmo) quanto um conceito específico de fé (como superação do desespero). A partir daí o personagem Ivan Ilitch será analisado em relação às categorias de *desespero da finitude* e de *desespero que está na ignorância de ser desespero*. Por fim, será ainda analisado sob o ponto de vista da *consciência do desespero* e sob o ponto de vista da *fé*. Nesta última parte serão desenvolvidas ainda algumas reflexões a partir da obra *Uma Confissão*, de Tolstói.

Abstract: This text focuses on some aspects of *The Death of Ivan Ilych*, analyzing them in dialogue with Kierkegaard's *The Sickness Unto Death*. The Danish author understands the human being as a synthesis of the infinite and he finite (and their correlates) and from this derives both a specific meaning for the concept of despair (as loss of oneself), and a specific concept of faith (as overcoming despair). From then on, the character Ivan Ilyich will be analyzed in relation to the categories of *Finitude's despair* and *Despair that is ignorant of being despair*. Finally, he will also be analyzed from the point of view of *Consciousness of despair* and from the point of view of faith. In this last part, some reflections will be developed based on the work *A Confession*, by Tolstoy.

Palavras-chave: Kierkegaard; Tolstói; Finito; Infinito; Fé
Keywords: Kierkegaard; Tolstoy; Finite; Infinite; Faith

“A queda mais profunda da raça humana está de fato reservada para os tempos mais recentes. Há uma descoberta que o ser humano fez, e ele está feliz com sua descoberta: o modo de deixar a vida fácil é torná-la insignificante”
Kierkegaard

O

objetivo principal deste texto é pensar a questão existencial da vida diante da morte, no horizonte da religião, fundamentalmente a partir de um diálogo entre *A Morte de Ivan Ilitch* e *A Doença para a Morte* (do pseudônimo kierkegaardiano Anti-Climacus). O texto não tem por foco a comparação entre essas duas obras em suas totalidades, antes propõe uma leitura específica do personagem de Tolstói a partir do conceito de desespero como elaborado pelo pseudônimo kierkegaardiano Anti-Climacus, nomeadamente o *desespero da finitude*¹ e o *desespero que está na ignorância de ser desespero*.²

O conceito kierkegaardiano de desespero se apresenta como um termo técnico, e não como aquilo que se refere apenas a momentos de aflição, descontrole, tormento etc. Segundo esse conceito, a vida de uma pessoa responsável, alegre e respeitada pela sociedade pode ser toda ela desesperada. A partir desse ponto de vista, as duas obras em questão parecem iluminar uma à outra e ambas ao problema que, pelo menos em parte, as une, e aqui nos interessa. A definição kierkegaardiana de desespero se estrutura a partir da relação entre finitude e infinitude (bem como seus correlatos) enquanto má relação entre esses polos que constituem o ser humano. No interior dessa reflexão, a fé (a partir de uma conceituação bem específica e, assim como com relação ao desespero, igualmente técnica) desempenhará importante papel e será entendida como cura para o desespero justamente por consistir na recuperação da relação mal articulada. Assim, a partir da conceituação de desespero nos tipos mencionados e de sua comparação com a situação de Ivan Ilitch, o texto avançará para uma leitura da superação do desespero como se entende experimentada por Ivan Ilitch, ao final da obra, utilizando para isso o conceito de fé como superação do desespero e reestabelecimento da relação entre finitude e infinitude. Isso será feito em um breve diálogo com algumas passagens selecionadas de *Uma Confissão*, de Tolstói.

* Universidade Federal de Juiz de Fora – Professor Associado no Departamento e no Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião. Graduação em Filosofia - Universidade do Vale do Rio dos Sinos (1999), Doutorado (2007) e Mestrado (2003) em Teologia – Instituto Ecumênico de Pós-Graduação das Faculdades EST. Doutorado sanduíche com bolsa CNPq no Søren Kierkegaard Research Centre, Copenhagen, Dinamarca, e Pós-Doutorado em Filosofia – Unisinos (2009), com bolsa CNPq. Traduziu *A Doença para a Morte* (Vozes), de Kierkegaard.
<http://lattes.cnpq.br/1088757246032009>; jonas.roos@ufjf.br

1 Kierkegaard 2022, p. 66-68.

2 Kierkegaard 2022, p. 76-82.

1. Caracterização do desespero em Kierkegaard e sua relação com Ivan Ilitch

Kierkegaard publica *A Doença para a Morte: uma exposição psicológico-cristã para edificação e despertar*, sob o pseudônimo Anti-Climacus, no ano de 1849. Escrita durante as revoluções de 1848, a chamada primavera dos povos, esta obra, mesmo atenta a esse contexto,³ mantém a ênfase kierkegaardiana no indivíduo e na necessidade de seu desenvolvimento pessoal, a ênfase em relação àquelas questões com as quais cada indivíduo deve lidar de modo intransferível, como uma posição diante da vida e da morte, e tudo que aí está envolvido. O conceito de desespero é utilizado nesta obra a fim de diagnosticar a perda⁴ do si-mesmo (*Selv*), que Kierkegaard percebe como algo presente e, em boa medida, inconsciente, em seus contemporâneos.⁵

Em sua *Introdução*, a obra toma como mote o texto bíblico da ressurreição de Lázaro⁶ e a fala de Jesus de que a “doença” de Lázaro, a sua morte, não era a doença para a morte.⁷ No entendimento do autor, se a própria morte não é a *doença para a morte*, deveria haver algo pior do que a própria morte, algo que seria propriamente a doença para a morte. Kierkegaard afirmará que essa doença consiste no desespero, que então passará a ser definido e descrito em suas diferentes manifestações ao longo do livro.

Em linhas gerais o desespero será um viver sem viver, um vivenciar a morte do si-mesmo. Segundo o autor, “o desespero é a doença para a morte, essa torturante contradição, essa doença no si-mesmo, eternamente morrer, morrer e, contudo, não morrer [...] vivenciar o morrer”.⁸

É importante perceber que já aqui, ainda no início da obra, o desespero começa a se desenhar como um parâmetro para refletir sobre a vida, um parâmetro para lidar com aquela pergunta sobre como viver. É digno de nota que, ao final de *A Morte de Ivan Ilitch*, o que mais aflige nosso personagem não é propriamente a doença do corpo, mas a doença decorrente do modo como viveu: “[...] os sofrimentos físicos dele eram terríveis

3 Esta relação de Kierkegaard com o seu contexto durante as revoluções de 1848 se mostra aberta ao debate entre especialistas. Concordo com a leitura da situação como apresentada em Hannay, 2001, p. 372.

4 Ou, mais literalmente, a má relação (em dinamarquês: Misforhold) do si-mesmo para consigo mesmo. Essa má relação, contudo, é entendida por Kierkegaard também como perda do si-mesmo. Cf. Por exemplo, Kierkegaard, 2022, p. 65.

5 Sobre a relação de Kierkegaard com seus contemporâneos dinamarqueses e com a sociedade de seu tempo, em termos gerais, cf. o clássico Kirmmse, 1990. Para essa questão relacionada especificamente a *A Doença para a Morte*, cf. pp. 365-378.

6 Ev. de João, cap. 11.

7 João 11.4.

8 Kierkegaard, 2022, p. 49.

[...] mas os seus sofrimentos morais eram mais terríveis que os físicos, e nisso consistia a sua tortura maior”.⁹ E, adiante: “Não é isso. Tudo aquilo que viveste e de que vives é uma mentira, um embuste, que oculta de ti a vida e a morte”.¹⁰ Em termos kierkegaardianos, o problema aqui é que, sem a busca por uma consciência do que sejam a vida, a morte e o eu (o si-mesmo), o indivíduo vive sem viver, vive a morte (desespero), e é justamente nisso, e não na doença do corpo, que, pelo menos no caso de Ivan Ilitch, parecem estar seus piores tormentos.

Se em *A Morte de Ivan Ilitch* acompanhamos um personagem que se desenvolve no processo de encontro consigo mesmo, o que Kierkegaard estabelece em sua obra de 1849 é justamente a ideia de um ser humano pensado não como substância, mas como relação e *processo*, o que em termos abstratos fica caracterizado como uma síntese de elementos polares que precisa ser realizada, efetivada, na existência. No início d’*A Doença para a Morte*, lemos:

O ser humano é espírito. Mas o que é espírito? Espírito é o si-mesmo. Mas o que é o si-mesmo? O si-mesmo é uma relação que se relaciona consigo mesma, ou consiste no seguinte: que na relação a relação se relacione consigo mesma; o si-mesmo não é a relação, mas que a relação se relacione consigo mesma. O ser humano é uma síntese de infinitude e de finitude, do temporal e do eterno, de liberdade e de necessidade,¹¹ em suma, uma síntese.¹²

Podemos dizer que o ser humano é aqui pensado como processo porque a síntese ou relação que constitui o ser humano possui elementos próprios a cada indivíduo.¹³ O processo de individuação ou, nos termos de Kierkegaard, de tornar-se si mesmo, consiste justamente na construção da relação da síntese com suas polaridades intransferíveis.

9 Tolstói, 2006, p. 71.

10 Tolstói, 2006, p. 73.

11 Rigorosamente, Kierkegaard entende o ser humano como síntese de possibilidade e necessidade, e não de liberdade e necessidade, como aparece nesse ponto. A liberdade, no modo como Kierkegaard pensa, não se constitui como o polo relativo à necessidade, mas como o resultado, por assim dizer, da síntese bem efetivada entre possibilidade e necessidade. Adiante, nessa mesma obra, o autor se referirá a esse aspecto da síntese em termos de *possibilidade* e *necessidade*. Cf. por exemplo, Kierkegaard, 2022, p. 68-69: “b”. Desespero visto sob a determinação possibilidade – necessidade: Possibilidade e necessidade são igualmente essenciais para o tornar-se (e o si-mesmo deve, pois, livremente tornar-se si mesmo). Assim como infinitude e finitude (απειρον – περας) [ilimitado – limitado] pertencem ao si-mesmo, assim também possibilidade e necessidade. Um si-mesmo que não tem nenhuma possibilidade está desesperado, e assim também um si-mesmo que não tem nenhuma necessidade”. Com relação à necessidade, John D. Glenn, Jr. (1987, p. 8) esclarece um ponto relevante para a filosofia de Kierkegaard: “A ‘necessidade’ do si-mesmo [...] não parece aqui significar a sua sujeição a uma necessidade lógica ou causal, mas refere-se antes às suas limitações intransponíveis”.

12 Kierkegaard, 2022, p. 43.

13 Ou seja, minha vida enquanto indivíduo é composta de elementos de necessidade que pertencem somente a mim (por exemplo, o contexto em que nasci, seja o local, as circunstâncias históricas, família etc. Assim também minha constituição corporal etc.) e, ao mesmo tempo, elementos de possibilidade que, pelo menos em parte, dizem respeito só a mim.

Kierkegaard entende o ser humano não como um conjunto de sínteses, mas como *uma síntese* que pode ser analisada sob diferentes pontos de vista. É a partir desse entendimento antropológico que o autor definirá o desespero como *má relação na relação de uma síntese que se relaciona consigo mesma*.¹⁴ Assim, o desespero consiste no aferrar-se a um dos polos da síntese em detrimento do outro: uma pessoa que pauta toda sua vida a partir da finitude em detrimento da infinitude está desesperada (*desespero da finitude*). E uma pessoa que, inversamente, pauta toda sua vida pela infinitude em detrimento da finitude, também está desesperada (*desespero da infinitude*). Assim por diante, o mesmo vale para as demais polaridades.

A primeira consequência importante a se observar a partir disso é que desespero aqui é um termo técnico, por assim dizer, e não aquilo que se relaciona apenas a momentos de aflição, tormento ou descontrole (embora possa estar presente também nisso). A vida de uma pessoa responsável, pontual, alegre, boa funcionária, boa colega ou companheira *pode ser* toda ela desespero, o desespero de uma vida restrita à finitude.¹⁵ Assim, a partir de critérios meramente exteriores, na maioria dos casos, é impossível dizer se alguém está ou não desesperado. É cada indivíduo que deve analisar a si mesmo.

O desespero, contudo, deve ser analisado não apenas a partir dos polos da síntese, mas também sob o ponto de vista da consciência ou ignorância que uma pessoa tem do próprio desespero (retornaremos a esta questão no ponto 3 deste texto).

Antes de prosseguirmos, contudo, é importante termos em mente que Kierkegaard utiliza a *palavra* desespero de modo diferente do que o faz Tolstói em *A Morte de Ivan Ilitch*, que a utiliza em sentido mais genérico (embora Kierkegaard, algumas vezes, também a utilize em sentido genérico).¹⁶ Entretanto, o

14 Kierkegaard, 2022, p. 46. “Desespero é a má relação na relação de uma síntese que se relaciona consigo mesma. Mas a síntese não é a má relação, ela é apenas a possibilidade, ou na síntese está a possibilidade da má relação. Se a síntese fosse a má relação, então o desespero absolutamente não existiria, então o desespero seria algo que estaria na natureza humana como tal, ou seja, não seria desespero; ele seria algo que aconteceu à pessoa, algo que ela sofreu, como uma doença da qual a pessoa foi acometida, ou como a morte, que é o destino de todos. Não, desesperar está no próprio ser humano; mas se ele não fosse síntese, absolutamente não poderia desesperar, e se a síntese não saísse originalmente das mãos de Deus na correta relação, ele também não poderia desesperar.”

15 Cf. Kierkegaard, 2022, p. 56. “O desespero não é apenas dialeticamente diferente de uma doença, mas, em relação ao desespero, todas as suas características são dialéticas, e por isso a consideração superficial se engana tão facilmente no determinar se o desespero está ou não presente. O não estar desesperado pode significar justamente estar desesperado, e pode significar estar salvo do desespero. Segurança e tranquilidade podem significar estar desesperado, justamente essa segurança, essa tranquilidade, podem ser o desespero; e podem significar também que se superou o desespero e se conquistou a paz”.

16 Segundo o Dicionário Aulete da Língua portuguesa: Desespero: s.m. 1. Ação ou resultado de desesperar(-se); DESESPERAÇÃO. 2. Estado de espírito ou sofrimento daquele que passa por inúmeras dificuldades e aflições e não tem como superá-las ou acredita que não o possa fazer; DESESPERANÇA. 3. Sofrimento moral extremo, misto de aflição, angústia, descontrole e tormento, ligado muitas vezes à sensação de perda (ger. irreparável). 4. Irritação, raiva. 5. Fig. Aquilo que leva alguém a desesperar-se.

modo como Kierkegaard elabora o *conceito* de desespero (como má relação no si-mesmo) encontra eco, segundo a leitura que aqui proponho, no texto de Tolstói. Atente-se, portanto, na comparação entre essas duas obras, à diferença entre palavra e conceito.

2. Ivan Ilitch e o desespero da finitude

Para Kierkegaard, diferentes tipos de desespero constituem diferentes modos de perder-se a si mesmo. Ao caracterizar o desespero da finitude, Kierkegaard se refere ao problema de dar valor infinito ao indiferente.¹⁷ Esse tipo de desespero:

deixa como que surrupiar o seu si-mesmo “pelos outros”. Ao ver a multidão ao seu redor, ao ocupar-se com todo tipo de assuntos mundanos, ao adquirir esperteza sobre como andam as coisas no mundo, um tal sujeito se esquece de si mesmo, de como ele, na perspectiva divina, se chama, não ousa acreditar em si mesmo, acha que é arriscado demais ser si mesmo, muito mais fácil e seguro ser como os outros, tornar-se uma cópia, um número, uma parte da massa.¹⁸

É importante percebermos que o que torna alguém um indivíduo no sentido forte do termo não é aquilo que pode simplesmente ser caracterizado como suas ações individuais. Todos nós podemos agir individualmente *contra* a nossa própria liberdade ou de modo a nos auto sabotarmos. Para Kierkegaard, a ação individual é fundamental no processo de tornar-se si-mesmo, mas essa ação precisa ser qualificada, e o critério para tal é justamente a realização da síntese de finitude e infinitude, ou seja, é preciso agir individualmente, mas na direção da recuperação, e não da cisão da síntese que nos constitui. Sem essa qualificação, a ação individual pode ser justamente o que afasta o indivíduo de sua individualidade e, tema caro à análise que Kierkegaard faz do desespero, pode levar a pessoa a deixar de ser si mesma e passar a meramente copiar os outros.

17 “Carecer de infinitude é desesperada limitação, estreiteza. Naturalmente aqui se trata apenas de estreiteza e limitação num sentido ético. No mundo realmente só se fala de estreiteza intelectual ou estética, ou sobre o indiferente, que é sempre o mais falado no mundo; pois o ponto de vista do mundo consiste justamente em dar valor infinito ao indiferente. A visão mundana agarra-se sempre à diferença entre uma pessoa e outra, e não tem, naturalmente (pois tê-lo seria espiritualidade), nenhum entendimento sobre a única coisa necessária e, portanto, não tem nenhum entendimento a respeito da limitação e estreiteza que é ter perdido a si mesmo, não por ser volatilizado no infinito, mas por estar completamente finitizado, por ao invés de ser um si-mesmo ter se tornado um número, uma pessoa a mais, apenas mais uma repetição dessa eterna *Einerlei* [Nota do tradutor: *Einerlei* (em alemão, no original): discurso monótono, lengalenga, ladainha]”. Kierkegaard, 2022, p. 66.

18 Kierkegaard, 2022, p. 66-67.

Ainda no começo da novela de Tolstói lemos que Ivan Ilitch, “era atraído, como o inseto pela luz, pelas pessoas altamente colocadas na sociedade, assimilava suas maneiras, a sua visão de vida, e estabelecia relações amistosas com elas”.¹⁹ E um pouco adiante, a vida de Ivan Ilitch é assim descrita: “Tudo corria de mãos limpas, de camisa limpa, com palavras francesas, e, sobretudo, na mais alta sociedade, por conseguinte com a aprovação das pessoas altamente colocadas”.²⁰ A preocupação de Ivan Ilitch com as chamadas *pessoas altamente colocadas* atravessa o livro. A vida se torna certamente mais fácil e segura ao se ser como os outros, ao tornar-se uma cópia, um número, uma parte da massa.²¹ Tal facilidade, contudo, tem um custo alto para a individualidade. Essa ideia, que mais explícita ou mais implicitamente perpassa vários textos de Kierkegaard, encontra uma clara expressão em uma entrada de seus diários, “a maneira de deixar a vida fácil é torná-la insignificante”.²²

Kierkegaard afirma que “A esta forma de desespero não se dá quase nenhuma atenção no mundo. Um tal sujeito, precisamente por perder-se a si mesmo deste modo, ganhou perfectibilidade²³ para participar dos negócios cotidianos, sim, para fazer sucesso no mundo”.²⁴ A perda de si mesmo não é algo que pode ser medido por critérios externos ou padrões sociais. Do ponto de vista exterior ou social Ivan Ilitch era um grande sucesso, *le phenix de la famille*.²⁵ Ao se lançar toda a energia de uma vida para a finitude e seus cuidados, é bastante provável que uma pessoa adquira perfectibilidade, como afirma Kierkegaard, para fazer sucesso no mundo.²⁶

O sujeito no desespero da finitude, na fina ironia de Kierkegaard, “longe de ser considerado como alguém desesperado [...] é exatamente o que uma pessoa deveria ser”.²⁷ Ainda nas primeiras páginas da obra de Tolstói, quando Piotr Ivânovitch vê o rosto do velho amigo no caixão, pensa consigo: “Esse rosto expressava que fora feito o que se devia fazer, e que se fizera corretamente”.²⁸

As duas obras aqui em análise mostram que a perda do eu pode se disfarçar no seu contrário, na aparência de uma vida rica,

19 Tolstói, 2006, p. 18.

20 Tolstói, 2006, p. 20.

21 Kierkegaard, 2022, p. 67.

22 Kierkegaard, 2014, SKS 26 (NB 33:51 – 1854). “A queda mais profunda da raça humana está de fato reservada para os tempos mais recentes. Há uma descoberta que o ser humano fez, e ele está feliz com sua descoberta: o modo de deixar a vida fácil é torná-la insignificante”. Grifo no original. Tradução própria.

23 Perfectibilitet: termo latino que indica a capacidade de se desenvolver, de fazer progresso, se aperfeiçoar, se tornar completo. [Nota do tradutor].

24 Kierkegaard 2022, p. 67.

25 Tolstói, 2006, p. 18.

26 Cf. Kierkegaard 2022, p. 67.

27 Em sua narrativa, Tolstói nos fornece recursos suficientes para percebermos como Ivan Ilitch era visto pela sociedade que o rodeava, ou seja, aquele Ivan visto de fora, sem os conflitos internos dos quais viemos a tomar consciência.

28 Tolstói, 2006, p. 11.

correta, exuberante. Kierkegaard afirma que “O desespero que não só não causa nenhum inconveniente na vida, mas torna a vida da gente acolhedora e confortável, naturalmente não é, de jeito nenhum, tido por desespero”.²⁹ E a vida de Ivan Ilitch “correu da maneira pela qual, segundo a sua concepção, devia correr: leve, agradável e decentemente”.³⁰

Já na cena de abertura do livro, ambientada no edifício do Foro, no intervalo de um julgamento, viemos a saber que o falecido Ivan Ilitch era colega dos cavalheiros ali reunidos, e que *todos gostavam dele*.³¹ Pensada a partir dos critérios desenvolvidos por Kierkegaard, uma vida pode transcorrer toda ela desesperadamente e, não *apesar* disso, mas justamente *em função disso*, a vida pode se tornar agradável.

A questão apresentada por Kierkegaard implica em que nós, humanos, inevitavelmente lidamos com a infinitude. A infinitude é parte da síntese que nos constitui. Isso significa que nós efetivamente atribuímos valores de infinitude a diferentes elementos de nossas vidas. Filosoficamente é possível pensar a consistência ou inconsistência de tais atribuições, é possível pensar se a infinitude é atribuída àquilo que pode ser concebido como infinito, ou se ela é atribuída ao que só pode ser concebido como finito e condicionado.³² Sempre que essa última opção se estabelece, o indivíduo gera seu próprio desespero. Essa má relação entre finitude e infinitude pode se mostrar tanto nas grandes questões da vida como em detalhes do cotidiano (e obviamente nem por isso menos reveladores da existência). E esse processo pode tornar a vida tanto leve, agradável e decente, quanto pesada, desagradável, maçante. Com relação à casa de Ivan Ilitch, toda cuidadosamente decorada por ele, viemos a saber que. “[...] Irritavam-no cada mancha sobre a toalha, sobre um damasco, cada cordão de cortina roto: a instalação custara-lhe tanto trabalho que lhe doía qualquer estrago [...]”.³³

Se entendermos que para Kierkegaard a formação do si-mesmo se dá no enfrentamento do próprio desespero e, portanto, na relação entre finitude e infinitude, e que, por consequência, não desenvolver o si-mesmo significa lidar mal com essas polaridades, então podemos perceber que o parágrafo final em que o dinamarquês analisa o desespero da finitude nos revela muito sobre Ivan Ilitch e, talvez, sobre nós mesmos:

E assim são as coisas no desespero da finitude. Por uma pessoa estar desesperada deste modo, pode muito bem ir

29 Kierkegaard, 2022, p. 67.

30 Tolstói, 2006, p. 33.

31 Cf. Tolstói, 2006, p. 7-8.

32 Essa mesma linha de reflexão se torna importante para a Teologia cristã como um todo. Para uma leitura contemporânea da questão, relativa à fé, ver, por exemplo, Tillich, 1996, p. 13-17; 35-39.

33 Tolstói, 2006, p. 32.

vivendo, e justamente por isso ainda melhor, na temporalidade, aparentar ser um humano, ser louvado pelos outros, honrado e considerado, ocupado com todos os objetivos temporais. Sim, justamente aquilo que se chama mundanidade consiste apenas em pessoas que, se podemos dizê-lo, vendem a alma ao mundo.³⁴ Eles usam suas capacidades, ganham dinheiro, realizam empreendimentos mundanos, contabilizam com astúcia etc. etc., talvez sejam mencionados na história, mas si mesmos eles não são; no sentido espiritual, não têm um si-mesmo, nenhum si-mesmo em virtude do qual poderiam arriscar tudo, nenhum si-mesmo [Selv] diante de Deus – por mais egoístas [selviske] que de resto sejam.³⁵

3. Ivan Ilitch e o desespero que está na ignorância de ser desespero

O desespero, contudo, precisa ser analisado não apenas do ponto de vista dos polos da síntese, mas também do ponto de vista da consciência: “quanto mais consciência tanto mais intenso é o desespero”.³⁶ Quando caracteriza o *desespero inconsciente*, Kierkegaard o faz a partir da imagem de uma casa:

Se quisermos imaginar uma casa, com porão, primeiro e segundo pisos, habitada ou construída de modo que houvesse ou estivesse projetada para haver uma distinção social entre os moradores de cada andar – então se compararia o ser uma pessoa com uma tal casa: este é infelizmente o caso, triste e ridículo, da maioria das pessoas, que elas, em suas próprias casas, preferem habitar o porão. Cada ser humano é a síntese anímico-corpórea estabelecida para ser espírito, esta é a construção; mas ele prefere habitar o porão, ou seja, as determinações do sensível. E não apenas prefere morar no porão, não, ele o ama a tal ponto que fica indignado quando alguém lhe sugere ocupar o belo andar superior que está vago à sua disposição – já que ele, afinal de contas, mora na sua própria casa.³⁷

Tanto no desespero da finitude quanto no desespero inconsciente há uma preferência pelas determinações do sensível, por, segundo a descrição e Tolstói, aquela vida em que tudo corre de mãos limpas, de camisa limpa, com palavras francesas, e na mais alta sociedade...³⁸ Isso que Kierkegaard chama de determinações do sensível constitui um bom instrumental para tornar a vida limpa e agradável, ou seja,

34 *forskrive sig til Verden: alusão ao dito forskrive sig til Fanden*, que se traduz por “vender a alma ao diabo”. [Nota do tradutor].

35 Kierkegaard, 2022, p. 68.

36 Kierkegaard, 2022, p. 76.

37 Kierkegaard, 2022, p. 78.

38 Tolstói, 2006, p. 20

inconsciente de ser desespero. Em tal situação, o indivíduo normalmente fica indignado, segundo a análise de Kierkegaard, quando alguém lhe sugere que a vida deve se desenvolver para além das determinações do sensível (o que, para o dinamarquês, de modo nenhum vem a negar em si mesmos os prazeres da sensibilidade).³⁹

Enquanto o indivíduo olha para sua vida a partir de critérios externos, a partir das categorias do sensível apenas, não tem como chegar à consciência do desespero. É preciso que a própria existência vacile, que o núcleo de uma existência seja posto em xeque, que o indivíduo se perceba como partícipe da finitude e da infinitude, que é justamente o que Kierkegaard entende como espírito. Segundo o autor,⁴⁰

Toda existência humana que não é consciente de si mesma enquanto espírito [...] toda existência assim constituída, o que quer que realize, por mais surpreendente que seja, o que quer que explique, mesmo que seja toda a existência, por mais intensivamente que goze a vida esteticamente: toda existência assim constituída é, afinal, desespero.⁴¹

Como se percebe em *A Morte de Ivan Ilitch*, essa questão não atinge apenas o nosso protagonista, mas também – à exceção de Vássia, o filho de Ivan Ilitch, e de Guerássim – atinge todas as pessoas ao seu redor. Ainda no velório de Ivan Ilitch, seus antigos amigos Schwartz e Piôtr Ivánovitch trocam olhares bastante eloquentes, de modo que este último vem a compreender que:

Schwartz estava acima daquilo e não se entregava às impressões acabrunhantes. O simples aspecto dele já dizia: o incidente das exéquias de Ivan Ilitch não pode de modo algum servir de pretexto suficiente para se considerar alterada a ordem da sessão, isto é, nada poderá impedi-lo de fazer estalar, naquela mesma noite, um baralho de cartas, ao desembrulhá-lo, enquanto um criado colocará quatro velas novas; e em geral, não havia motivo para se supor que aquele incidente pudesse impedi-los de passar agradavelmente também aquela noite.⁴²

39 A esse respeito, cf. Roos, 2014.

40 Kierkegaard, 2022, p. 81.

41 O desespero inconsciente não apenas é inconsciente, mas *foge* da consciência, não quer enfrentar a consciência, não tem o espírito suficientemente desenvolvido para encarar a morte, ou, o que poderíamos dizer também em termos heideggerianos, para encarar o seu ser-para-a-morte. Ao não fazer isso, também não encara a vida com coragem, não ousa radicalmente, de modo que vive sem viver.

42 Tolstói, 2006, p. 11.

4. Consciência do desespero e fé

Kierkegaard afirma que “O próprio desespero é uma negatividade, e a ignorância a respeito do desespero é uma nova negatividade. Mas para alcançar a verdade deve-se passar por cada negatividade”.⁴³ A vida humana, no entender de Kierkegaard, não tem outra saída a não ser tomar consciência do desespero e enfrentá-lo. Isso, contudo, poderia levar ao entendimento de que, para tornar-se si mesmo, bastaria tomar consciência do desespero. Aos olhos de Kierkegaard, essa posição não parece filosoficamente consistente. Embora não haja espaço aqui para entrar nos meandros dessa discussão, é preciso afirmar que para Kierkegaard o indivíduo não constrói o positivo ao meramente negar a negatividade. Aquilo que vale para a gramática, para o sistema lógico ou para a matemática, que a negatividade ao ser negada produz a afirmação, não é válido para as questões fundamentais da existência humana e de seu sentido.

N’A *Doença para a Morte*, o pseudônimo Anti-Climacus afirma que aquele que “com toda sua força por si mesmo e apenas por si mesmo quer anular o desespero [...] ainda está em desespero e se esforça com todo o seu suposto esforço apenas para ir ainda mais fundo em seu profundo desespero”.⁴⁴ Ou seja, não apenas o tomar consciência do desespero se mostra como insuficiente para eliminá-lo, pois mesmo a ação supostamente contrária ao desespero, mas que opere a partir de sua base, é igualmente insuficiente.

Torna-se evidente que a saída do desespero não pode se dar a partir do próprio desespero, precisa ser operada a partir de uma nova base, em uma perspectiva radicalmente nova. Nesse âmbito não há conhecimento objetivo, mediação lógica, sistema filosófico ou mesmo prática ética que encaminhe o problema. É com esse diagnóstico filosófico elaborado a partir do entendimento de ser humano enquanto síntese, do conceito de desespero que daí decorre, e de seus vários desdobramentos, que se deve ler o conceito de fé, uma atitude a ser tomada justamente no limite do conhecimento e da objetividade.⁴⁵

Kierkegaard entende que na existência é preciso recorrer a uma positividade que é dada, algo que não é da ordem da mera produção ou atividade deliberadas. É apenas em um envolvimento da subjetividade, na totalidade da síntese, que o ser humano se relaciona com a positividade que o cura do desespero. Esse envolvimento da subjetividade, muitas vezes

43 Kierkegaard, 2022, p. 79.

44 Kierkegaard, 2022, p. 44-45.

45 Cf. Roos, 2022, p. 67.

caracterizado como paixão, constitui o âmbito da fé, entendida como cura para o desespero:

Mas o contrário de estar desesperado é ter fé; portanto também está totalmente correto o que foi afirmado acima como sendo a fórmula que descreve um estado no qual não há absolutamente nada de desespero, e esta é igualmente a fórmula para a fé: ao relacionar-se a si mesmo e ao querer ser si mesmo, o si-mesmo se funda transparentemente no poder que o estabeleceu.⁴⁶

Com o que foi dito, deve ficar claro que se a consciência do desespero não se mostra como condição suficiente para a superação do desespero, ela ainda assim é parte fundamental desse processo. É interessante notar como Ivan Ilitch, de modo não linear, com altos e baixos, caminha em direção a uma consciência cada vez maior de seu desespero. Isso agora será mostrado a partir de algumas passagens selecionadas e, então, retornaremos ao conceito de fé.

A certa altura Ivan Ilitch percebe a sua situação de uma nova forma, numa maior consciência do que enfrenta: “O ceco! O rim – disse a si mesmo. – O caso não está no ceco, nem no rim, mas na vida e... na morte. Sim, a vida existiu, mas eis que está indo embora, embora, e eu não posso detê-la. Sim. Para quê me enganar? [...]”⁴⁷ Mais à frente na narrativa, com uma consciência maior do que fora a sua vida, nosso personagem consegue colocar em xeque os padrões sociais e a opinião pública, outrora sempre tão estimados por ele: “Como se eu caminhasse pausadamente, descendo a montanha, e imaginasse que a estava subindo. Foi assim mesmo. Segundo a opinião pública, eu subia a montanha, e na mesma medida a vida saía de mim... E agora, pronto, morre!”⁴⁸

Já nas páginas finais, na cena em que Ivan Ilitch recebe a comunhão, o seu estado é seguido de breves instantes de alívio. A esposa então lhe dá os parabéns e, nisso, retorna a ele a percepção da grande mentira que fora a sua vida: “O traje dela, a sua compleição, a expressão do rosto, o som da sua voz, tudo lhe dizia somente: ‘Não é isso. Tudo aquilo que viveste e de que vives é uma mentira, um embuste, que oculta de ti a vida e a morte’”⁴⁹.

A situação daquilo que aqui, a partir de Kierkegaard, pode ser chamado de consciência do desespero, é intensificada a seu máximo. Note-se como a citação a seguir mostra uma percepção muito próxima entre Tolstói e Kierkegaard, qual seja, a

46 Kierkegaard, 2022, p. 85.

47 Tolstói, 2006, p. 46-47.

48 Tolstói, 2006, p. 67.

49 Tolstói, 2006, p. 73.

necessidade de aprofundar-se no próprio desespero e só aí, nesse aprofundamento, com toda a dificuldade que implica, quiçá encontrar uma saída:

No decorrer de todos aqueles três dias, quando o tempo não existia para ele, ficou estrebuchando no saco negro para o qual o empurrava uma força invisível e invencível. Debatia-se como um condenado à morte debate-se nas mãos do carrasco, sabendo que não tem salvação; e a cada momento ele sentia que, não obstante todo o esforço na luta, ele estava cada vez mais perto daquilo que o horrorizava. Sentia que o seu sofrimento consistia também em que ele penetrava naquela fossa negra, e ainda mais em que não podia esgueirar-se para dentro dela. E o que o impedia de fazê-lo era a convicção de que a vida fora boa. Esta justificação da sua vida é que se agarrava a ele, não o deixava prosseguir e atormentava-o mais que tudo.

De repente, certa força empurrou-lhe o peito, o lado, comprimiu-lhe com mais força ainda a respiração, ele caiu na fossa, e lá, no fundo, algo alumiou. [...]

E de repente, percebeu com clareza que aquilo que o atormentara e não o deixava estava de repente saindo de uma vez, de ambos os lados, de dez lados, de todos os lados.⁵⁰

No entendimento de Kierkegaard, como vimos, para chegar à verdade é preciso passar por toda negatividade. Porém, como também vimos, Kierkegaard entende que o mero negar a negatividade não se constitui como resposta suficiente à questão.

O problema do desespero, o problema da desarticulação da síntese que constitui o ser humano e de sua conseqüente perda de sentido existencial, não pode ser superado através do conhecimento, pois o ser que conhece, conhece a partir de sua finitude e, portanto, não é capaz de abarcar o polo da infinitude para realizar a síntese de forma puramente racional. A superação da situação de desespero, portanto, e a possibilidade de construção do si-mesmo, só podem ser realizadas por meio da fé, entendida como única possibilidade de estabelecer a síntese de finitude e infinitude em sua relação adequada. Note-se que, pelo menos em relação a Kierkegaard, o que se percebe aqui se constitui, em boa medida, como resultado de um pensamento filosófico, de uma filosofia que, justamente por procurar levar a razão a suas últimas conseqüências, vem a perceber seus próprios limites. É claro que, além disso, essa questão implica também em uma análise do modo como Kierkegaard elabora suas respostas ao problema da existência no interior de uma gramática cristã, por assim dizer. Esta análise é trabalho específico para a Filosofia da Religião e para a Teologia.

50 Tolstói, 2006, p. 74-76.

Em *Uma Confissão*,⁵¹ lidando com a questão do sentido de sua vida, Tolstói escreve que o saber filosófico responde que “essa pergunta não pode ser respondida por ele e que, para ele, a solução continuará indefinida”.⁵² E o autor segue afirmando o seguinte:

Uma vez compreendido isso, compreendi também que era impossível buscar no saber racional a resposta para minha pergunta e que a resposta oferecida por esse saber é apenas uma indicação de que a resposta só pode ser obtida por meio de uma formulação diferente da pergunta, que introduza no raciocínio a questão da relação entre o finito e o infinito. Entendi também que, por mais irracionais e monstruosas que sejam as respostas fornecidas pela fé, elas têm a vantagem de introduzirem, em cada vez, a relação entre o finito e o infinito, sem a qual não pode haver resposta. Seja como for que eu formule a pergunta “Como devo viver?”, a resposta é: segundo a lei de Deus. “O que minha vida vai deixar de real?” Tormentos eternos ou a bênção eterna. “Qual o sentido que a morte não destrói?” A união com o Deus infinito, o paraíso.⁵³

Ato contínuo à percepção de Ivan Ilitch, que lemos mais acima, de que aquilo que o atormentara estava de repente saindo de uma vez, surge um novo sentimento com relação a sua família, não a raiva ou o ódio costumeiros, mas um olhar amoroso e compassivo: “Eles dão pena, é preciso fazer com que não sofram. Libertá-los e libertar a si mesmo desses tormentos. ‘Como é bom e como é simples – pensou’”.⁵⁴ No instante seguinte alguém disse, por cima dele, “Acabou”. “Ouvii essas palavras e repetiu-as em seu espírito. ‘A morte acabou – disse a si mesmo. – Não existe mais’”.⁵⁵

No pensamento de Kierkegaard, a noção de que o ser humano se constitui como síntese de finito e infinito (e de seus muitos correlatos) – o que se torna especialmente claro em *A Doença para a Morte* – é o que possibilita conceituar e descrever o desespero enquanto má relação da síntese. Essa mesma relação, contudo, é o que possibilita entender a fé como recuperação da síntese e, por isso, como cura para o desespero e como produtora de sentido – dado que na desarticulação da síntese operada no desespero o sentido inevitavelmente também se desarticula.

Esse mesmo par dialético, finito e infinito, se revela como crucial em *Uma Confissão* e pode se mostrar produtivo tanto para a compreensão das vicissitudes enfrentadas por Ivan Ilitch

51 Agradeço à professora Ana Matoso, da Universidade Católica Portuguesa, por sua sugestão de enriquecer as ideias desse texto ao compará-las com *Uma Confissão*.

52 Tolstói, 2017, p. 78.

53 Tolstói, 2017, p. 78-79.

54 Tolstói, 2006, p. 76.

55 Tolstói, 2006, p. 76.

quanto para compreendermos o sentido que experimenta em seus últimos instantes. Em *Uma Confissão* lemos que,

Quaisquer que sejam as respostas da fé, oferecidas a quem quer que seja, toda resposta da fé dá um sentido infinito à existência finita do homem – um sentido que não é destruído pelos sofrimentos, pelas privações e pela morte. [...] a fé é o sentido da vida humana, graças ao qual o homem não se destrói, e vive. A fé é a força da vida. Se o homem vive, ele acredita em alguma coisa. Se não acreditasse que é preciso viver para alguma coisa, ele não viveria. Se ele não vê e não entende a ilusão do finito, acredita nesse finito; se ele entende a ilusão do finito, deve acreditar no infinito. Sem fé, é impossível viver.⁵⁶

Se a dialética de finito e infinito pode ser pensada como critério para avaliar a existência, é importante que se perceba que um tal critério não se deixa captar pela exterioridade. Do ponto de vista exterior, Ivan Ilitch é homem bem-sucedido, feliz, bom companheiro etc. Do ponto de vista da interioridade, contudo, sua vida pode ser toda ela desespero, inclusive a despeito de sua eventual felicidade. Em *A Doença para a Morte* Kierkegaard afirma que:

a felicidade não é nenhuma determinação do espírito,⁵⁷ e dentro, bem lá dentro, no íntimo mais profundo do mais oculto esconderijo da felicidade, lá habita também aquela angústia⁵⁸ que é desespero; e ele quer muito que o deixem ficar ali, pois para o desespero este é o mais amado e mais procurado lugar para habitar: no âmago mais profundo da felicidade.⁵⁹

O que aqui é sugerido é que o desespero – tal como o entende o pseudônimo kierkegaardiano Anti-Climacus, e que, nas suas análises do *desespero da finitude* e do *desespero que está na ignorância de ser desespero*, parece iluminar a situação de Ivan Ilitch – é apresentado, nas duas principais obras aqui discutidas, como critério de avaliação da própria existência. A respeito disso, cito mais uma vez Anti-Climacus:

Oh, e quando então a ampulheta, a ampulheta da temporalidade tiver se esvaziado [*udrundet*]; quando o

56 Tolstói, 2006, p. 79-80.

57 O termo aqui traduzido por felicidade é Lykke, que pode ser traduzido também por sorte, boa sorte ou fortuna. Há um outro termo dinamarquês que também pode ser traduzido por felicidade (ou beatitude): *Salighed*. Deste último, vinculado à interioridade, Kierkegaard não diria que “não é nenhuma determinação do espírito”.

58 O termo angústia aqui é usado em um sentido bastante genérico, como sinônimo de desespero. Kierkegaard, entretanto, distingue com bastante clareza esses termos. A rigor, a angústia diz respeito à possibilidade de efetivação da síntese. O desespero, por sua vez, diz respeito à síntese mal efetivada. Uma distinção introdutória a esses dois conceitos, mostrando também seu parentesco, pode ser encontrada em Roos, 2022, nos capítulos “Angústia”, p. 46-55, e “Desespero”, p. 56-67.

59 Kierkegaard, 2022, p. 57.

barulho do mundo tiver cessado e as atividades, inquietas ou inúteis, chegarem ao fim; quando tudo ao teu redor estiver quieto, assim como é na eternidade – então se tu tiveres sido homem ou mulher, rico ou pobre, dependente ou independente, feliz ou infeliz; se em realeza vestiste o brilho de uma coroa ou em modesta obscuridade apenas suportaste a fadiga e o calor do dia;⁶⁰ se o teu nome será lembrado enquanto o mundo existir e, portanto, enquanto existiu, ou se tu, sem nome, correste como um anônimo na multidão inumerável; se a glória que te rodeava superou toda descrição humana, ou se te rodeava o mais severo e mais ignominioso julgamento humano: a eternidade pergunta a ti, e a cada um individualmente nesses milhões e milhões, apenas uma coisa, se tu viveste desesperado ou não.⁶¹

Para além dessa leitura e diagnóstico do desespero enquanto desarticulação da síntese de finitude e infinitude, vimos que em *A Doença para a Morte* a fé se constitui como o que encaminha a má relação entre finitude e infinitude e, assim, pode fornecer um sentido mais profundo à existência. Este olhar a partir de Kierkegaard, contudo, pode aguçar a nossa percepção para a conexão entre *A Morte de Ivan Ilitch* e a relação entre finito e infinito como pensada em *Uma Confissão*, de modo a que se perceba que se o desespero, como perda do si-mesmo, pode ser pensado como critério para se refletir sobre e avaliar a existência, então também temos como critério o seu oposto: a fé que relaciona finitude e infinitude, encaminha o problema do desespero a partir de nova base e, quiçá, pode fornecer à morte e à vida uma nova perspectiva.

Referências bibliográficas

- Dicionário Aulete Digital*. Disponível em <https://www.aulete.com.br>. Acesso em 08 de abril de 2024.
- GLENN, Jr., John D. “The Definition of the Self and the Structure of Kierkegaard’s Work”. In. PERKINS, Robert L. (Ed.). *The Sickness unto Death* (International Kierkegaard Commentary, v. 19). Macon, Georgia: Mercer University Press, 1987.
- HANNAY, Alastair. *Kierkegaard: a Biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- KIERKEGAARD, Søren. *Søren Kierkegaards Skrifter*. Vols. 1-55. Ed. por N. J. Cappelørn et al. Copenhagen, Dinamarca, 2014. Disponível em <https://tekster.kb.dk/> Acesso em 08 de abril de 2024.
- KIERKEGAARD, Søren. *A Doença para a Morte*. Tradução,

60 Alusão a Mateus 20.12. [N.T.]

61 Kierkegaard, 2022, p. 59-60.

- introdução e notas de Jonas Roos. Petrópolis: Vozes, 2022.
- KIRMMSE, Bruce H. *Kierkegaard in Golden Age Denmark*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- ROOS, Jonas. *10 Lições sobre Kierkegaard*. 2ª edição. Petrópolis: Vozes, 2022 (1ª edição: 2021).
- ROOS, Jonas. Religião, Temporalidade e Corporeidade em Kierkegaard. *Numen: revista de estudos e pesquisa da religião*, v. 17, p. 347-363, 2014.
- TILLICH, Paul. *Dinâmica da fé*. Trad. de Walter O. Schlupp. 5 ed. São Leopoldo: Sinodal, 1996.
- TOLSTÓI, Liev. *Uma confissão*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Mundo Cristão, 2017.
- TOLSTÓI, Lev. *A Morte de Ivan Ilitch*. Trad., posfácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2006.

Anna Kariênina: interfaces ilustrativas da personagem

Anna Karenina: Illustrative Character Interfaces

Autora: Elisabet Gonçalves Moreira
Universidade de Pernambuco, Petrolina,
Pernambuco, Brasil
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 26
Publicação: Maio de 2024
Recebido em: 20/02/2024
Aceito em: 09/05/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.222278>

MOREIRA, Elisabet Gonçalves
Anna Kariênina: interfaces ilustrativas da personagem.
RUS, São Paulo, v. 15, n. 26, pp. 153-170, 2024.



Anna Kariênina: interfaces ilustrativas da personagem

*Elisabet Gonçalves Moreira**

Resumo: Este estudo analisa e compara três ilustrações da personagem Anna Kariênina, do romance de Liev Tolstói, veiculadas em diferentes mídias, com objetivos e público específicos. A primeira ilustração é traduzida num retrato artístico e pessoal de Anna K. por uma artista polonesa em um magazine digital; a segunda remete a uma fala da personagem na obra de Tolstói, ilustrada através da tradicional boneca matrióchka, em um magazine dos Estados Unidos, também acessível on line. A terceira ilustração é capa de um mangá, de origem japonesa, traduzido e editado na Espanha, em formato de pocket book. A ilustração de Anna Kariênina, no mangá que leva seu nome, apresenta os traços invariantes desse estilo de histórias em quadrinhos, mas que dão ao significante outra conotação como meio específico de comunicação de massa. Além da oposição verbal x não verbal, nas interfaces, articulam-se percepções e pontos de vista. A relação dialógica entre o signo e o leitor evidencia leituras e ideologias fundamentais como caminhos e vias da interpretação, com destaque para a análise semiótica.

Abstract: This study analyzes and compares three illustrations of Anna Karenina, a character from Liev Tolstoy's novel. They were published in media channels with diverse objectives and audiences. The first illustration is translated into an artistic and personal portrait of Anna K. by a Polish artist in a digital magazine. The second illustration in an American magazine, also accessible online, refers to a character's speech in Tolstoy's novel, illustrated with a traditional matryoshka doll. The third illustration is from a Japanese manga, translated and edited in Spain in a pocket book format. In the manga that bears her name, Anna Karenina's illustration showcases the invariant traits of this comic book style but gives the signifier another connotation as a specific means of mass communication. Far beyond the verbal vs. non-verbal opposition, these interfaces articulate perceptions and points of view. The awareness of the dialogical relationship between the symbols and the reader highlights fundamental ideologies as pathways of interpretation, with emphasis on semiotic analysis.

Palavras-chave: Anna Kariênina; Tolstói; Dialogismo; Análise semiótica
Keywords: Anna Karenina; Tolstoy; Dialogism; Semiotic analysis

I. Que mulher é esta?



Fig. 1. Anna Kariênina, ilustração de Agnieszka Wrzosek para K Mag magazine, março de 2013.
(<https://cargocollective.com/agiewu/Anna-Karenina>)

* Mestre em Teoria Literária e
Literatura Comparada.
Aposentada pela Universidade
de Pernambuco – UPE, e IF
Sertão de Petrolina, PE.
Pesquisadora independente.
[https://lattes.cnpq.br/31596876
20630006](https://lattes.cnpq.br/3159687620630006);
elisabemoreira2014@gmail.com

Entre dezenas de ilustrações da personagem Anna Kariênina que pesquisei, destaco primeiramente esta, da artista polonesa contemporânea Agnieszka Wrzosek, para uma revista digital essencialmente feminina com foco em filmes, música, design de arte e moda. Figurativa, com certo ar fashionista, notam-se vários índices da leitura e interpretação sobre a personagem Anna Kariênina, do livro de mesmo nome, de Liev Tolstói. A imagem aparece em destaque ao lado do sumário da revista, ilustrando o teor jornalístico e informativo do periódico. O que faz Anna K. neste espaço? Ou melhor, o que ela simboliza atualmente? Haveria mudança de paradigma?

Solitária, sem a aparência condescendente do padrão de mulher branca como beleza da mulher russa, a vemos recostada numa *chaise longue* sobre um piso xadrez, com um leque de abano em uma das mãos, um chapeuzinho do final do século XIX, um vestido que a cobre inteiramente, deixando o colo livre, adornado com um colar de várias voltas. A estamparia do vestido, de fundo preto, lembra girassóis espelhados, como os brilhos e o glamour das grandes estrelas do cinema em seus vestidos de gala. Há uma simbiose nos traços entre a estampa do vestido, a almofada onde se recosta e a *chaise longue*. Posicionada de lado, podemos inferir certa ambiguidade na simbologia de um quadril largo, ancas femininas poderosas no imaginário coletivo. Possível releitura de Madame Récamier, pose típica da mulher chique, rica e ociosa. Pode-se incluir um ar de sensualidade, embora eu veja também um quê de arrogância ou enfado.

Sem dúvidas, há troca de significados entre o original, a produção e a recepção, na dinâmica do ir e vir, das interfaces em que se permitem comunicar ou interagir. Esse movimento é essencialmente dialógico, traduzido em possibilidades e relações de sentido como estruturou M. Bakhtin em várias de suas obras. Intertextos, memórias do passado e expectativas de futuras respostas podem ser ressignificadas nas diferentes vivências. “Cada enunciado é um elo na corrente complexadamente organizada de outros enunciados.”¹

1 BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 272.

Destacou Iúri Lotman: “A compreensão da cultura como informação determina alguns métodos de pesquisa. Ela permite examinar tanto etapas isoladas da cultura como todo o conjunto de fatos histórico-culturais na qualidade de uma espécie de texto aberto, e aplicar em seu estudo métodos gerais da Semiótica e da Linguística Estrutural.”²

Nessa compreensão, como referência geral de análise, dialogamos também com diversas referências interdisciplinares, destacando-se os preceitos semióticos pela afluência de signos que rodeiam o objeto de nossa investigação. Estudos mostram o quão pertinente pode ser uma análise semiótica para o entendimento dos múltiplos gêneros de discurso, de seus componentes verbais e/ou não-verbais, uma profusa geração de possibilidades e de significação.

Antecipadamente, qual teria sido o modelo de Anna K. para essa ilustração e tantas outras? Revisitando estereótipos, ilustradores em geral parecem ter complementado a descrição (*écfrase*) da personagem, como está no livro de Tolstói, a partir do olhar de Kitty, na cena antológica do baile da alta sociedade de Moscou, época em que a nobreza e a aristocracia detinham o poder político e econômico.

Alguma coisa sobrenatural atraía os olhos de Kitty na direção do rosto de Anna. Ela estava encantadora com seu simples vestido preto, eram encantadores seus fornidos braços com braceletes, era encantador o seu pescoço firme com o cordão de pérolas, encantadores os cabelos encaracolados com o penteado em desalinho, encantadores os movimentos leves e graciosos dos pequeninos pés e mãos, encantador o belo rosto com sua vivacidade; mas havia algo de horrível e de cruel no seu encanto.³

O uso do discurso indireto livre, em certa medida, isentou o autor de uma descrição e avaliação de Anna para que isso seja feito pelos olhares da subjetividade de cada um que atravessar seu caminho ou sua vista. Uma mulher que não deixa de ser irresistível – até mesmo sobrenatural – nessa aura de encantos que a envolve. Sabe-se que Tolstói ficara embevecido com a beleza da filha do poeta Púchkin, cujo bisavô era negro, e a tomou como modelo físico de sua personagem.

Mesmo assim, vejo nessa citação um julgamento ético, além do estético, do autor sobre sua personagem, sobre uma mulher que se apresenta em sociedade de modo singular, física e

2 LOTMAN, I.M. Sobre o problema da tipologia da cultura. In: *Semiótica Russa* – Organizador Boris Schnaiderman. São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 32.

3 TOLSTÓI, Liev. *Anna Kariênina*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 93.

moralmente. O que irá significar esse prévio encanto descrito como “cruel e horrível”? O suspense se constrói no silêncio, no não-dito, no aventado nas entrelinhas do jogo lúdico em que autor e leitor partilham como literatura.

Diversas faces de Anna se apresentam no decorrer do romance, sem um destaque específico, mostrando-a fascinante, mas complexa e incoerente, em contínua expectativa por seus atos e escolhas. Lembremos que o romance Anna Kariênina, de Liev Tolstói, foi escrito em quatro anos, entre 1873 e 1877, e publicado em capítulos, como folhetim, a partir de 1875.

Agnieszka Wrzosek certamente usou, como técnica da ilustração, um desenho feito à mão e depois digitalizado. Texturas, profundidade e mesmo perspectiva dão a esse retrato ilustrativo um aspecto singular na interpretação da personagem e no olhar contemporâneo da artista. Não vejo no rosto de Anna nenhuma meiguice, muito longe do carinho e ternura demonstrados com o filho ou os sobrinhos. Aliás, no romance, ela rejeita a menina que teve com Vrónski, com poucos momentos de atenção, oscilando entre o estereótipo da mãe amorosa e de um egoísmo doentio no relacionamento com o amante.

Valores ideológicos se fazem presentes – explícita ou subliminarmente – na interpretação de signos representativos em relação com o contexto social, histórico e cultural. Na ilustração em análise, podemos “ler” também a afirmação de uma mulher poderosa com o olhar de outra mulher, do século XXI, para uma revista *on line*, dirigida para o público feminino que, mesmo em polonês, abrange, como mídia digital, um público globalizado. Anna Kariênina, ainda que fazendo parte de uma família “infeliz à sua maneira”, parece ter se libertado das regras sociais que tanto a constrangeram, para uma mulher que aguarda um futuro menos repressor. Ou, pelo menos, uma mulher mais consciente de si mesma, de sua capacidade de decidir por seu desejo de viver plenamente.

A propósito, intencional ou não, a ilustração de Agnieszka Wrzosek colocando-a sobre um piso xadrez é o desafio alegórico em qualquer leitura que se faça sobre Anna K.

II. Lance para um xeque-mate?

Tradução da legenda:
"Existe outra mulher em mim. Estou morrendo de medo dela. Foi ela que se apaixonou por aquele homem. Eu queria te odiar e não pude. Eu sou real agora, estou completa." – Liev Tolstói, Anna Karenina.

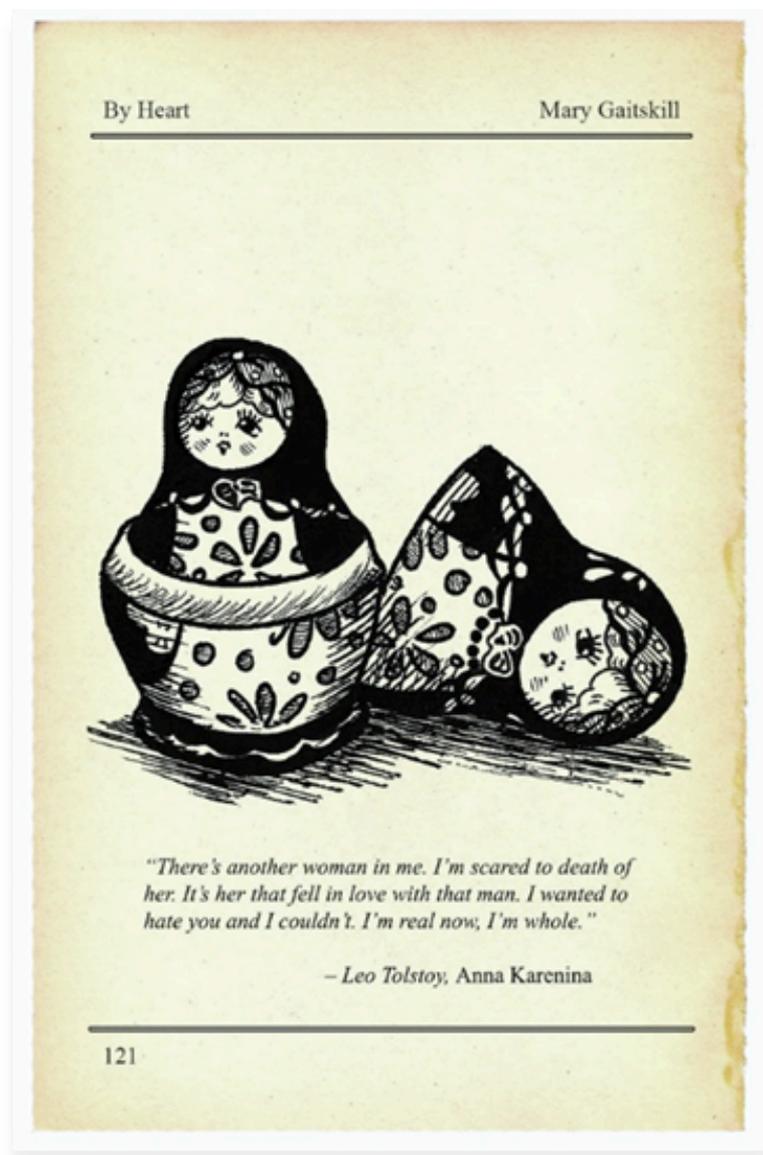


Fig. 2. Ilustração do periódico on line The Atlantic, de 3 de novembro de 2015.⁴

⁴ <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/11/by-heart-mary-gaitskill-tolstoy-anna-karenina/413740> - Acesso em: 03/02/2024

Essa citação se refere a um dos mais marcantes episódios da narrativa, uma fala de Anna K. para o marido, Kariênin, no delírio da febre puerperal, após um parto difícil, assim traduzida diretamente do russo por Rubens Figueiredo na edição que uso para este trabalho. “Não se surpreenda comigo. Ainda sou a mesma... Mas em mim há uma outra mulher, tenho medo dela: ela se apaixonou por aquele homem e eu queria odiar você e não conseguia esquecer a mulher que havia antes. Eu não sou ela. Agora sou a verdadeira, sou eu toda.”⁵

Doug McLean provavelmente deve ser o autor da ilustração, como é possível verificar na parte inferior da página *on line*, não no desenho, um clichê bem sugestivo para a matéria. Acompanha uma entrevista com a escritora americana Mary Gaitskill para o periódico *The Atlantic*, de 3 de novembro de 2015, numa seção específica “By Heart”, uma série assinada por Joe Fassler em que autores compartilham e discutem suas passagens favoritas na literatura.

Assim, Mary Gaitskill destaca esta passagem, mostrando como, em um único momento, Anna Kariênina revela o “eu oculto” de sua personagem.

Anna está falando sobre as decisões que tomou na terceira pessoa, como se a pessoa que traiu Kariênin fosse uma estranha. E ela parece estar transformada, como se tivesse se tornado uma pessoa diferente. Fiquei tão surpresa com isso. Eu penso nisso como uma visão muito moderna, a ideia de Tolstói de que pode haver duas ou mais pessoas diferentes dentro de nós.⁶

“Como se” é uma reiteração subjetiva, reveladora de um discurso interpretativo para uma leitura da passagem em referência e da escolha do desenho que ilustra a matéria, também ele interpretativo, mas por outro olhar. A *matrióchka*, típica boneca russa, com várias bonecas uma dentro da outra, é utilizada metaforicamente para representar o caráter essencial da pluralidade da personagem apontado pela escritora. Já a ilustração mostra uma dessas bonecas caída e a outra boneca inserida na base inicial da *matrióchka*. Essa queda é mesmo simbólica do caráter em julgamento subliminar de Anna. Em qual boneca encontraremos a verdadeira Anna? O cruzamento de linguagens interpretativas amplia a geração de significados.

No romance de Tolstói, este é um momento de forte efeito dramático (a própria Anna acreditava que iria morrer), sendo assistida pelo amante e pelo marido. A metáfora é contagiante,

5 Tolstói, 2017, p. 417.

6 GAITSKILL, Mary. Entrevista acessível no site: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/11/by-heart-mary-gaitskill-tolstoy-anna-karenina/413740/> Tradução minha. Acesso em 03/02/2024

Kariênin também se transforma, Vrónski chora e depois tenta se matar, e nós, leitores, também ficamos perplexos e transtornados... Momento único na narrativa, pois isso não irá mais ocorrer. Nem a própria Anna irá se lembrar de que esse foi seu instante epifânico, em que se revelou múltipla e verdadeira.

Cito Cristovão Tezza, que, em sua tese sobre Bakhtin, sistematiza e reitera o ideário bakhtiniano, pois a linguagem, considerada em sua dimensão de uso concreto, é dialógica em todos os seus estratos. “No plano estritamente individual, a palavra *nasce* já sob a sombra de múltiplas relações; ela é, antes de tudo, uma *resposta* a uma palavra anterior; e ela se dirige a alguém, a um *centro de valor*, diante do qual ela se posiciona.”⁷

No jogo intenso da literatura, não dá para encurralar o grande Tolstói em seu tabuleiro criativo, apenas um lance paliativo na compreensão fragmentária de sua grandeza.

III. *Anna Kariênina* em mangá

O julgamento moral de Anna K. parece ser uma invariante em leituras menos acadêmicas do romance de Tolstói. Um mangá, típico HQ de origem japonesa, de 2012, traduzido e editado em Barcelona, Espanha, em 2017, pode ser analisado diretamente sob esse aspecto e do ponto de vista da intermedialidade, nessa atração pela personagem, ilustrada segundo o padrão característico do mangá.

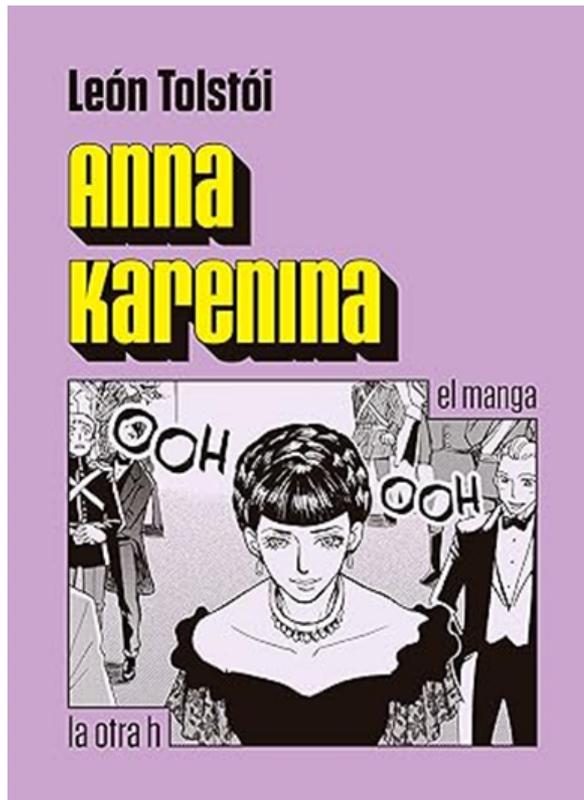


Fig. 3. *Anna Karenina* em mangá, capa da publicação, sem indicar o nome do ilustrador.⁸

⁷ TEZZA, C. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p. 237.

⁸ *Anna Karenina*, León Tolstói. Edição espanhola publicada graças ao acordo com East Press Co., Ltd. através de The English Agency (Japan) Ltd. Adaptação: Variety Artworks. Tradução: Carlos Mingo e Irene Telleria (para Shinden Ediciones S.L.) www.laotrah.com. La otra h, Barcelona, 2017.

Assim se define a Editora espanhola em seu blog: “Herder Editorial, com a filosofia e a literatura como protagonistas. Uma proposta original e prazerosa para tornar acessível os grandes clássicos de todos os tempos e de fácil compreensão para o público mais jovem.”⁹

O que pode representar essa “acessibilidade”? Desde as últimas décadas do século XX, vimos assistindo a uma avalanche de adaptações de “grandes clássicos de todos os tempos” em histórias em quadrinhos (ou quadrinhos, como se diz em Portugal, “comics” e/ou “graphic novels” em inglês), quando não em outras linguagens, como o cinema, por exemplo, adaptações em resumos e/ou atualizadas para o “público mais jovem.”

Além dos estereótipos, há um interesse midiático e de consumo muito mais indicativo do caráter aparentemente facilitador das adaptações. Isso é motivo de muitas discussões, mas há que se considerar, sobretudo, que estamos falando de *outra obra*, não mais a referência original, focando no diálogo que se estabelece na transposição para outros códigos e suportes, bem ao gosto da indústria cultural.

Pesquisando, fico sabendo que *Manga de Dokuha* (japonês: まんがで読破, “Lendo com Mangá”) é uma série de versões em mangá da literatura clássica. Publicada pela East Press, o objetivo da série é “apresentar aos leitores comuns de mangá obras literárias importantes que de outra forma não conheceriam ou não estariam dispostos a ler”. Kosuke Maruo produz cada livro da série e descreve a narrativa enquanto a arte é criada pela Variety Art Works. Os livros da série são frequentemente vendidos em lojas de conveniência de fácil acesso. Em julho de 2008, as primeiras 17 entradas da série venderam mais de 900.000 cópias. As vendas médias de uma entrada na série foram de cerca de 35.000. Como vemos, um nicho de mercado animador para qualquer editora.¹⁰

Não sabemos como esse gênero de mangá, e especificamente no caso dessa referência em análise, teve e tem seu alcance de público na Europa e para o leitor de espanhol. Até porque é uma tradução e adaptação de um romance russo, mediado num acordo internacional para uma editora do ocidente, com diferenças significativas em seus modelos de suporte e divulgação. Sabemos também que, no Japão, tanto os livros quanto as revistas de mangá são manuseados da direita para a esquerda e os ideogramas textuais são colocados verticalmente, ao contrário do modo ocidental de leitura. Sonia B. Luyten

9 https://herdereditorial.com/coleccion/lh?utm_source=herder&utm_medium=organic&utm_campaign=08&utm_id=blogmenu. Acesso em 03/02/2024. (Tradução minha)

10 https://en.wikipedia.org/wiki/Manga_de_Dokuha. Acesso em 03/02/2024

adverte como sendo esse o “empecilho mais problemático do ponto de vista da editoração”, de ordem técnica e estrutural.¹¹

Anna Karenina, o exemplar de mangá, comprado pela Amazon em formato de livro de bolso (*pocket book*), com 16,5 cm x 12 cm, 198 páginas em preto e branco, apresenta muitos cortes nos desenhos das vinhetas nas partes superiores ou inferiores, assim como na numeração, aparentando certo descuido gráfico, como se isso não tivesse importância no aspecto físico da obra, para consumo imediato e/ou descartável. No desenho ilustrativo de Anna K., como ele ali se apresenta, há que se analisar o entendimento geral da mídia em que está publicado, assim como algumas ilustrações que complementam a adaptação, tanto em imagens como na seleção de fatos do romance de Tolstói em sua sequência narrativa.

A ilustração da personagem Anna Kariênina (Fig. 3), usada na capa da publicação e à página 50, ocupa metade dessa página, à esquerda, um primeiro plano em que se destacam seu rosto sério e impassível em traços bem delineados, o decote do vestido que desnuda seu pescoço e seus ombros e o penteado, com os cabelos pretos, trançados, presos no alto e uma franja na testa. A admiração do público masculino ao redor, em desenhos caricatos, é complementada com a onomatopeia OOH como se fosse em unísono. Cavalheiros bem-vestidos e oficiais fazem parte do círculo da alta sociedade de Moscou, nesse baile fundamental para o desenvolvimento da trama narrativa.

Sem concordar com o penteado de Anna – muito bem arrumado, diferente das palavras do romance, na visão de Kitty: “cabelos encaracolados com o penteado em desalinho” - a beleza e o carisma da personagem tentam ser evidenciados pelo ilustrador, realçados pelo “brilho” do cabelo preto lhe dando um ar mais distinto e diferenciado. Por sua ascendência nobre, ela aparece com o uso de outro signo: brincos – pérolas certamente – em forma de gota, invariante em todo o mangá, caracterizando-a como dama rica e elegante. Podemos observar também o uso gráfico (reticulação) da renda em babado na manga do vestido preto, um diferencial também significativo nessa ostentação de luxo e riqueza, compondo o retrato de Anna.

Realço essa descrição pois, à direita da página, encontramos o foco ilustrativo em Kitty, em oposição, tanto no desenho quanto na aparência geral, do preto do vestido e dos cabelos de Anna, para o claro do vestido em Kitty em suas feições jovens e tipicamente características dos rostos em mangá, rosto

11 LUYTEN, Sonia B. *Mangá, o poder dos quadrinhos japoneses*. São Paulo, Hedra, 2012, p.137.

Mas Tolstói, em seu romance, num lance formidável, faz um corte abrupto da narrativa na frase final do Capítulo XXIII, primeira parte, onde se narram cenas do baile. No silêncio desse corte, somos levados a inferir que Anna está irremediavelmente envolvida com Vrónski, ao desistir de voltar para sua casa, em S. Petersburgo, como havia dito que o faria. O signo da negativa reitera uma disposição inevitável para a continuidade da história de Anna e, subjetivamente, para o fim de seu infausto relacionamento amoroso, de seu desejo intuitivamente correspondido. “Anna Arcádievna não ficou para o jantar e não viajou.”¹³

No Capítulo XXIV, acompanhamos outra narrativa paralela que se opõe a essa vida dissimulada e luxuosa da alta sociedade. Liévin, como protagonista, tem compromissos mais naturais e afetivos, ligados ao campo, fazendo um contraponto crítico na arquitetura do próprio romance. A relação entre fábula e trama é construída nesses paradoxos, trazendo o leitor para o caráter folhetinesco em que foi construído e apresentado o romance *Anna Kariênina*, no final do século XIX.

Nos quadrinhos, embora mostre paisagens e prédios construídos com detalhes da época, o cenário é pouco destacado. O que importa mesmo são os fatos, seus personagens, diálogos, atitudes e emoções, a dinâmica de uma leitura visualmente transmitida. Ainda que toscas e metonímicas na maioria das vezes, o ilustrador não dá conta da essência dos sentimentos dos personagens, usando marcações simplificadas e estereótipos. Na Figura 4, quase em atropelo, há que se ler e acompanhar com atenção a sequência dos quadrinhos para entender, por exemplo, o impacto da presença de Anna no baile e a ansiedade de Kitty esperando por Vrónski.

Observei também que a reprodução na capa (Fig.3), mesmo em preto e branco, tem o fundo em cor rosa e o título em destaque amarelo, está ao contrário da cena no interior do mangá (Fig. 4). Como um reflexo, a diagramação deslocou os personagens, todos homens, boquiabertos e admirados (OOH) com a beleza de Anna, nas laterais, de um lado para o outro. O importante foi o apelo da capa para destacar a personagem e assim acompanharmos sua história.

Entretanto, pelo Índice (equivalente ao Sumário), ao abriremos o mangá, temos de imediato um direcionamento textual e opinativo para a leitura, disposto em oito partes sequenciais: A explosão do amor - Paixão - Um amor depravado - A reputação da alta sociedade - Felicidade incompleta - Amor rasgado - O

13 Tolstói, 2017, p. 93.

colapso da fé – Epílogo. Se na obra de Tolstói temos também oito partes (pelo menos como a conhecemos, já que foi editado na Rússia, como um folhetim), elas não têm títulos, como acontece nesse mangá.

Substantivos e adjetivos nos títulos/enunciados dessas partes conotam uma interpretação parcial do romance de Tolstói, optando, introdutoriamente, pela condenação dessa mulher, por sua escolha amorosa. Amor, paixão, depravação e felicidade incompleta aparecem num crescendo até o “colapso da fé”. Anna K. não tem alternativa para si mesma, o que a leva inevitavelmente para um desequilíbrio emocional sem solução, onde o suicídio se lhe apresenta como única alternativa, para si mesma e para “castigo” dos que não a aceitaram em vida.

Evidentemente que essa adaptação do romance na linguagem do mangá tem admiradores e críticos. O leitor comum pode até se inteirar da fábula, dos fatos escolhidos como amostragem geral, mas perde a intensidade da obra de Liev Tolstói, no que a literatura nos desafia. Encontrei, inclusive, esta apreciação “...o resumo de elementos mal escolhidos resulta numa leitura lúdica, sim, mas sem a carga dramática ou o espírito crítico que o autor quis transmitir.”¹⁴

Apesar de tudo, Anna é mostrada incoerente e desnordeada em várias cenas, acentuadas no final com choro e desespero, incriminando-se. Os quadrinhos a mostram quase como uma bruxa raivosa até o olhar sereno de sua caminhada para a morte. Há um suspense em certa medida irracional e que o leitor acompanha comovido – ou indignado – na leitura dos quadrinhos, se realmente conseguir conectar-se com o sofrimento da personagem. Evidentemente que uma análise mais acurada de todo o mangá poderia mostrar outros aspectos pertinentes à sua linguagem, uma outra obra, nesta adaptação que se pretendeu “prazerosa” e acessível de um romance tão denso como Anna Kariênina, de Liev Tolstói.

Na última página temos um texto explicativo sobre Tolstói e o próprio mangá. Sem explicitar a autoria, é provável que seja de Kosuke Maruo, pois ele produz a série e “descreve a narrativa”. Destaco um trecho, apesar da fonte gráfica diminuta, funcionando como um complemento de leitura e interpretação, um mangá de Dokuha, adaptação de um livro clássico. Aliás, esse texto é também utilizado na divulgação do livro, em vários sites de venda, como pude observar.

“O mangá está focado nas aventuras amorosas de Anna y Alekséi – relacionamento do qual participam o marido de Anna, o conde Kariênin, e o filho de ambos, Serioja -, mas também foca

14 <https://www.generacionfriki.es/comics/anna-karenina-una-adaptacion-al-manga-que-pierde-la-esencia-de-la-novela>. Acesso em 15/02/2024. (Tradução minha)

nas relações dos outros dois casais principais: Dolly e Stiva, de um lado, e Kitty e Levin, do outro.” De todo modo, é relevante apontar que o texto adverte que o romance de Tolstói explora em profundidade temáticas diversas, “que aqui somente são apontadas, mas que constituíam preocupações vitais para o autor.¹⁵

Mesmo reconhecendo essa limitação, a sequência do que seriam essas diversas preocupações termina com um *etc.* Porém, o texto destaca que “provavelmente” o antagonismo decisivo na história se concentre nas diferentes trajetórias de Anna e Liévin, mostrando que este último encontra a segurança em si mesmo e em suas escolhas, casando-se com Kitty e vivendo ao lado dos camponeses. Ao contrário, Anna é a mulher fútil da alta sociedade, “fascinada pelo luxo da vida urbana e *enamorado do amor* (...) uma relação que renunciava desgraça, mas que lhe é impossível escapar” até acabar “enlouquecida” e se atirar na frente de um trem em movimento. Finaliza o texto: “Há uma ironia deliberada e insuperável nesse final: Tolstói usa o símbolo do progresso do século XIX, o trem de ferro, como o verdugo definitivo de uma vida, a de Anna Karenina, centrada nos sentimentos.”

Um discurso hostil e nada complacente da problemática Anna, que é “abatida” em seu final com uma sentença de morte inevitável. A ironia apontada amplia a condenação dessa mulher “centrada nos sentimentos” e que tematiza o anacronismo de suas escolhas.

No final do mangá, após a página em que ela aparece na frente da locomotiva, temos mais duas páginas, bem significativas da “condenação” de Anna e do ponto de vista dessa interpretação. Em atitude resignada, de oração, rosto desanuviado, mãos entrelaçadas, ela pede perdão por seus pecados, e, na outra página, uma vela que se extingue, metáfora visual facilmente compreendida da vida que se foi. E o mangá termina por aqui, diferentemente do romance em que a parte oito nos dá algumas referências da dor e do destino de Vrónski, depois do suicídio de Anna, e opiniões de outros personagens.

Ainda que o quadrinista da obra tenha seguido referências que estão no romance de Tolstói em uma das mais belas e inquietantes passagens, houve uma ênfase mórbida e subliminar desse castigo e pedido de perdão. E o leitor, será capaz de condená-la também ou de redimi-la? A complexidade humana que a caracteriza é o rescaldo que nos faz cúmplices de seu destino.

15 Anna Karenina, León Tolstói. La otra h, Barcelona, 2017, p. 197. (Tradução minha)

16 Tolstói, op. cit. p. 768

IV. Em que contrastam e confluem essas imagens ilustrativas da personagem Anna Kariênina?

Por certo Anna Kariênina, essa persona, se tornou um ícone da literatura mundial, adquirindo vida e significado além do romance de Tolstói. Muito mais do que desenhos figurativos, vimos que são ilustrativos, com o poder de conectar sentimentos do artista aos do leitor, construindo sentidos. Recepção e criação se dão dinamicamente, tanto na linguagem escolhida como no tempo e no espaço. O dialogismo é, pois, o elemento fundamental para a compreensão dos sujeitos e das relações aí resultantes.

Assim, a triagem das imagens para esse estudo baseou-se na diferenciação peculiar de cada uma delas, seja pelo inusitado, seja pelo veículo ou pelos objetivos editoriais da publicação, destinada a públicos distintos. Tendo a obra literária em referência, é possível acompanhar mais do que a representação da imagem física da personagem, diferentes possibilidades de leitura de sua complexidade de mulher apaixonada e socialmente provocativa.

No desenho de Agnieszka há uma clara intenção de mostrar Anna Kariênina como uma referência icônica para uma revista feminina atual, no mito de uma personagem que atravessa a história, se pensarmos em suas escolhas e desafios numa época de opressão e de rígidas regras sociais. Já na ilustração da revista americana *The Atlantic*, a matrióchka só se completa na referência direta à obra de Tolstói, a uma passagem específica e de grande intensidade dramática. Anna vista como uma boneca, e não como gente, é também um lance que amplia o espectro de interpretações, de uma subliminar compreensão estereotipada, tanto de gênero como cultural.

O mangá, focado na ilustração de uma Anna inserida no contexto de suas expectativas amorosas, fragmentando-se pouco a pouco, dialoga na visão de mundo de Tolstói, no julgamento moral de suas personagens e de suas escolhas. Interfaces múltiplas não esgotam os sentidos enunciados, verbais ou não verbais, trazendo à tona valores ideológicos e sociais num movimento contínuo e dialético. As obras dialogam, mas não são dependentes uma da outra.

O papel do receptor é, de certa forma, polifônico, entre tantas vozes e pontos de vista, projetando Anna Kariênina em sua ambiguidade, como mulher em um sistema patriarcal, onde as marcas da aparência são mais importantes do que as opções, que, aliás, ela não tem. O jogo entre amor e morte aparece entrelaçado e inevitável. Tolstói, em sua idiosincrasia, e a

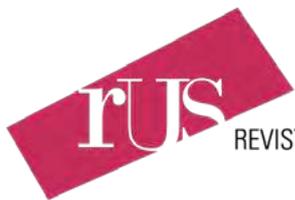
sociedade da época respaldam essa conjuntura. Complexa e incoerente, podemos afirmar que em Anna Kariênina é possível acompanhar os desdobramentos do desejo, de uma sexualidade que nos move humanamente, reprimida em nome da submissão da mulher.

Em suma, nas interfaces, muito além da oposição verbal x não verbal, articulam-se percepções e pontos de vista, polêmicos e excludentes muitas vezes. Se costumes e atitudes mudam na inconstância do tempo, criações ficcionais, plenamente realizadas em sua grandeza artística, é que são capazes de nos transportar para o mundo real onde o ser humano também dialoga com suas verdades e representações.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FASSLER, Joe. Seção By Heart - Periódico on line *The Atlantic*, de 3 de novembro de 2015 <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/11/by-heart-mary-gaitskill-tolstoy-anna-karenina/413740/> - Acesso em agosto de 2021.
- GROENSTEEN, Thierry. *O sistema nos quadrinhos*. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2015.
- LOTMAN, I.M. Sobre o problema da tipologia da cultura. In: *Semiótica Russa* – Organizador Boris Schnaiderman. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- LUYTEN, Sonia B. *Mangá, o poder dos quadrinhos japoneses*. São Paulo, Hedra, 2012.
- ROSSIGNOL, Susana (Redatora e fundadora da Geração Friki – seção “Comics”). <https://www.generacionfriki.es/comics/anna-karenina-una-adaptacion-al-manga-que-pierde-la-esencia-de-la-novela/> - Acesso em 06/02/2024
- TEZZA, C. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- TOLSTÓI, Liev. *Anna Kariênina*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- TOLSTÓI, León. *Anna Karenina el manga*. Barcelon: La otra h, 2017.
- WRZOSEK, Agnieszka. *Anna Karenina*, ilustração para K Mag magazine on line, março de 2013. (<https://cargocollective.com/agiewu/Anna-Karenina>).

Sem autoria. La otra h (www.laotrah.com) - Selo gráfico da editora Herder. Acesso no blog https://herdereditorial.com/coleccion/la-otra-h?utm_source=herder&utm_medium=organic&utm_campaign=08&utm_id=blogmenu - Acesso em 03/02/2024
Manga de Dokuha. Wikipedia – enciclopédia livre. https://en.wikipedia.org/wiki/Manga_de_Dokuha - Acesso em: 03/02/2024.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Guerra e Paz: uma epopeia romanesca

War and Peace: A Romanesque Epic

Autora: Marcella Faria
Universidade de Brasília, Brasília,
Distrito Federal, Brasil
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 26
Publicação: Maio de 2024
Recebido em: 01/03/2024
Aceito em: 06/05/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.222603>



FARIA, Marcella.
Guerra e Paz: *uma epopeia romanesca*.
RUS, São Paulo, v. 15, n. 26, pp. 171-191, 2024.

Guerra e Paz: uma epopeia romanesca

Marcella Faria*

Resumo: O presente artigo tem como finalidade analisar a obra *Guerra e paz* de Liev Tolstói, publicada em 1867, especificamente as características que a torna tanto uma epopeia, quanto um romance. Também investigaram-se aspectos do romance educativo presentes nela, comparando-a com o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, publicado pelo escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe em 1796. Para tanto, descreveram-se os elementos da epopeia e do romance presentes em *Guerra e paz*. O estudo também enfoca a figura do herói criada por Tolstói, que a princípio assemelha-se ao herói homérico, mas que se transforma em um herói cristão. O resultado permitiu concluir que essa obra apresenta características dos dois gêneros literários enfocados nesta pesquisa e revela a grandeza literária de Tolstói.

Abstract: This article aims to analyze Leo Tolstoy's work *War and peace*, published in 1867, specifically the characteristics that make it both an epic and a novel. Aspects of the education novel present in it were also investigated, comparing it with the novel *Wilhelm Meister's Apprenticeship*, published by the German writer Johann Wolfgang von Goethe in 1796. For this purpose, the elements of the epic and the novel present in *War and peace* were described. The study also focuses on the figure of the hero created by Tolstoy who, at first, resembles the Homeric hero, but who later transforms into a Christian hero. The result allowed us to conclude that this work contains characteristics of the two literary genres focused on in this research and reveals Tolstoy's literary greatness.

Palavras-chave: Tolstói; Epopeia; Romance; Romance educativo
Keywords: Tolstoy; Epic; Novel; Education novel

* Doutoranda em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Graduada em Letras Inglês e Mestre em Literatura e Práticas Sociais pela mesma instituição. Bolsista CAPES. Professora e pesquisadora. Autora do livro *A verdade universal de Jane Austen e o romance de formação: um estudo de Orgulho & Preconceito e Emma*, publicado pela Editora Appris, em 2021.
<http://lattes.cnpq.br/9262822965599334>;
<https://orcid.org/0000-0002-3744-9632>;
marcella_mmf@hotmail.com

Guerra e paz é uma obra de autoria do russo Liev Tolstói, escrita entre 1863 e 1869 e publicada em seguida. A obra retrata eventos históricos da Rússia do século XIX, quando Tolstói queria entender a história de seu país, especialmente o que levou à emancipação dos servos em 1861, quando 31 milhões de russos foram subitamente libertados do regime de servidão. Para tanto, ele precisou estudar sobre o Movimento Dezembrista, desencadeado por um grupo de oficiais e de nobres revolucionários que, influenciados pelo Iluminismo francês, se opuseram ao Czar Nicolau I em dezembro de 1825.

Após a morte do Czar Alexandre I, que reinou até 1825, seu irmão Constantino assumiu o trono, uma vez que Alexandre não tinha herdeiros. Constantino tinha o apoio de grande parte da população, cuja expectativa era de que ele transformasse a Rússia em uma monarquia constitucional. Todavia, por razões pessoais, ele abriu mão do cargo, tornando Nicolau, seu irmão mais novo, seu sucessor. Isso foi visto como usurpação do trono, especialmente porque Nicolau era a favor de um governo autocrático. Dessa maneira, cerca de três mil oficiais do exército criaram a União da Salvação, visando à abolição da servidão e à introdução da monarquia constitucional por meio de uma revolta armada. Entretanto, a revolta foi esmagada; muitos foram fuzilados, e os que sobreviveram foram exilados para a Sibéria. Como o Movimento Dezembrista foi idealizado por oficiais russos que participaram de campanhas militares durante as Guerras Napoleônicas,¹ Tolstói concluiu que, para compreender melhor esse período, seria necessário voltar no tempo e estudar sobre a invasão napoleônica rechaçada no solo russo em 1812. Todavia, para analisar essa invasão, era preciso entender como a guerra entre a França e a Rússia havia começado. Então, Tolstói decidiu que sua narrativa iria retroagir a 1805, ano em que as tropas napoleônicas derrotaram as forças austro-russas na batalha de Austerlitz.

Dessa forma, em meio aos eventos daquele tempo, Tolstói desenvolveu sua narrativa fictícia entremeada com discussões filosóficas sobre a natureza humana. Essa combinação tornou

1 Série de conflitos militares que ocorreram durante o final do século XVIII e início do século XIX, liderados por Napoleão Bonaparte, general francês que eventualmente se tornou o líder da França e, posteriormente, o imperador francês

Guerra e paz uma obra única, pois, além de combinar três gêneros (história, ficção e filosofia), foi estruturada sob a forma de romance, embora também apresente características de epopeia. Segundo Rubens Figueiredo,² essa ideia confusa foi reconhecida pelo próprio Tolstói, que “admitia que seu livro não era um romance, nem um poema, nem uma crônica histórica, mas ‘aquilo que quis e pôde expressar seu autor, na forma em que foi expresso”.

Antes do espírito cientificista do século XIX, estudiosos buscaram analisar ferramentas conceituais e procedimentos para a avaliação empírica de suas pesquisas. Essa análise metodológica também envolveu o estudo da História, o que levou ao aparecimento de livros cujos autores procuraram explicar eventos históricos com base na atuação de “grandes figuras”, a exemplo de chefes de estado e de generais. Vale ressaltar que o século XIX também ficou conhecido por ser a era das narrativas nacionais, quando histórias de muitos povos foram narradas para enaltecer e reafirmar as trajetórias dos Estados-nações europeus.

Tolstói realizou uma vasta pesquisa antes de escrever *Guerra e paz*; analisou documentos e entrevistou pessoas que viveram na época das Guerras Napoleônicas e leu muito sobre a história. Mas ele foi além, formulando sua própria interpretação do processo histórico. Para ele, os livros de história são como obras de ficção. Os grandes homens estudados, como Napoleão Bonaparte, por exemplo, são mais como heróis fictícios; criados, moldados e glorificados pelos historiadores. Essa é a premissa de *Guerra e paz*.

Tolstói era um grande admirador de Jean-Jacque Rousseau,³ para quem os humanos, em um nível inato, são bons, mas a sociedade os corrompe. Tolstói também utilizou a noção hegeliana de que o homem é um produto de seu tempo. Segundo ele, uma abelha rainha não determina o curso de uma colmeia. Ela é escrava de suas regras, assim como as abelhas soldados. Assim, “a história, ou seja, a vida inconsciente, comum, a vida da colmeia da humanidade, usa todos os minutos da vida do rei para si mesma, como um instrumento para alcançar os seus objetivos”.⁴

Logo, Tolstói se propôs a escrever uma história ficcional focada naquelas pessoas que eram, em sua maioria, ignoradas pelos historiadores. “Tolstói viu as questões, mesmo as mais pessoais e cotidianas, ganharem um significado e um alcance histórico cada vez mais largos”.⁵ Ele utilizou a ficção para contar “a

2 2017, p. 11.

3 Filósofo francês.

4 TOLSTÓI, 2017, p. 741.

5 FIGUEIREDO, 2017, p. 10.

verdadeira história” das Guerras Napoleônicas, combinando a história militar, social, emocional e existencial daquele período.

O movimento dos povos é produzido não pelo poder, nem pela atividade intelectual, nem mesmo pela união das duas coisas, como pensavam os historiadores, mas pela atividade de todas as pessoas que participam do acontecimento e que sempre se unem de tal forma que aqueles que participam mais diretamente do acontecimento atribuem a si a menor responsabilidade; e vice-versa.⁶

Portanto, *Guerra e paz* é um romance, um livro de história, uma epopeia e também uma meditação sobre a vida. Ao buscar compreender a historiografia de seu país e como a população desempenhou um papel importante no processo histórico, Tolstói concluiu que o livre-arbítrio era uma ilusão:

Ao falar sobre a ação recíproca do calor e da eletricidade e sobre os átomos, não podemos dizer por que isso acontece e dizemos que é assim porque é inconcebível de outra forma, porque tem de ser assim, que isso é uma lei. O mesmo se aplica aos fenômenos históricos. Por que ocorre a guerra ou a revolução? Não sabemos; só sabemos que, para concretizar uma ou outra ação, as pessoas se combinam numa determinada relação, e todos participam; e dizemos que é assim porque é inconcebível de outra forma, que isso é uma lei.⁷

Em suma, Tolstói mostra ao seu leitor que, em todos os aspectos da vida, há uma batalha acontecendo; até se apaixonar e se casar é como ir para a guerra, por exemplo. A vida familiar, em si, é repleta de batalhas. Tolstói também contrasta o calor social, a amizade, a camaradagem entre os soldados que se encontram na guerra com a frieza da família infeliz e da violência daqueles que estão longe dos campos de batalha. *Guerra e paz* é um grande espelho da sociedade, de como as pessoas decidem suas prioridades, lidam com seus erros e buscam corrigi-los. Seus personagens são tão reais que historiadores como Simon Schama (2017), por exemplo, afirmaram que Tolstói não escrevia personagens, e, sim, pessoas. Tolstói também é considerado um verdadeiro universalista, devido à sua visão ampla e abrangente sobre questões humanas, morais e espirituais.

Mesmo escrito em prosa e no formato convencional do romance, *Guerra e paz* não conseguiu abranger a totalidade dos

6 TOLSTÓI, 2017, p. 1422.

7 TOLSTÓI, 2017, p. 1422.

eventos que Tolstói desejava retratar. A perspectiva de superar a distinção entre vida privada e história moldou a singularidade de seu gênero, que incorpora elementos de dois gêneros: o épico e o romance.

A epopeia é uma forma grandiosa de narrativa que retrata eventos cruciais na determinação do destino de um povo. Esse tipo de obra reflete a vida e experiências de diversas camadas da sociedade, incluindo seus pensamentos e aspirações, e abrange um extenso período histórico. A epopeia é notável no folclore como uma narrativa heroica fundamentada em lendas e concepções sobre a vida da nação, como acontece na *Ilíada* de Homero, por exemplo. Já o romance é uma obra vasta que espelha um processo de vida complexo, frequentemente exibindo uma ampla gama de personagens e de acontecimentos.

O objetivo deste ensaio é analisar a narrativa construída por Tolstói em *Guerra e paz*, especificamente suas características como romance e como epopeia, bem como investigar aspectos do romance educativo presentes nela, comparando-a com o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, publicado pelo escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe em 1796, considerado o primeiro *Bildungsroman*⁸ da literatura.

Aspectos épicos em *Guerra e paz*

A ideia de que *Guerra e paz* incorpora uma visão prosaica do mundo é bastante aceita no meio acadêmico. Em seu livro *Hidden in Plain View* (1987), Gary Saul Morson, crítico literário norte-americano e eslavista, por exemplo, explica que *Guerra e paz* é um texto fundamental para entender o termo *prosa*. Contudo, tal entendimento ofusca a percepção de que esse romance também celebra uma visão poética da vida.

Embora a prosa seja o formato de *Guerra e paz*, pode haver limitações quando ela é usada como o único meio⁹ de analisar esse romance. Sloane¹⁰ afirma que “apresentar *Guerra e paz* como o texto quintessencial da prosa e nada mais é abordar apenas um aspecto da obra e negligenciar características que são visivelmente poéticas”.¹¹

8 Termo alemão que pode ser traduzido para o português como “romance educativo”, “romance de formação” ou “romance de aprendizagem”.

9 Sloane, 1996.

10 1996, p. 64.

11 Todas as traduções foram feitas pelo(a) autor(a). Do original: “To present *War and Peace* as the quintessential text of prosaics and nothing more is to address only one aspect of the work and neglect features which are conspicuously poetic” (SLOANE, 1996, p. 64).

Tolstói direciona a atenção de seus leitores para ocorrências ordinárias e “insignificantes” da vida de diversos personagens, apresentando-as de maneira que torna difícil identificar um enredo coeso. Ao fazer isso, ele parece desafiar as expectativas da narrativa tradicional. Segundo Sloane (1996), alinhado com a *Poética* de Aristóteles, por um lado Tolstói argumentava que a maioria dos historiadores e romancistas operava sob a premissa de que eventos significativos e cruciais, que constituem os pontos de virada em um enredo claramente definido, são componentes essenciais da estrutura narrativa. Já por outro, Tolstói acreditava que todos os eventos surgem de um conjunto infinito de variáveis, seja em contextos históricos, seja na vida cotidiana. Dessa forma, *Guerra e paz* espelha a desordem da vida e oferece uma representação mais verdadeira da realidade.

Ilimitados em tamanho, os romances são capazes de transmitir a textura minuciosa da vida em toda a sua plenitude. Eles também capturam a “bagunça” do mundo melhor do que a poesia, porque acomodam mais facilmente estilos e perspectivas diferentes e estão menos presos a requisitos formais (por exemplo, metro ou rima), que denotam ordens artisticamente impostas.¹²

Tolstói certamente direciona grande parte de sua atenção para os simples eventos da vida cotidiana. No entanto, quando o faz, essas “trivialidades” muitas vezes são transformadas em algo notavelmente poético, como na cena em que o personagem Pierre avista um cometa no céu:

O ar estava calmo e gelado. Acima das ruas imundas, meio escuras, acima dos telhados pretos, pairava o céu escuro e estrelado. Pierre, olhando apenas para o céu, não sentia a mesquinha injúria de toda a terra, em comparação com a elevação em que se achava a sua alma. Ao chegar à praça Arbat, a imensa vastidão do céu escuro e estrelado abriu-se aos olhos de Pierre. Quase no centro daquele céu, acima do bulevar Pretchístienski, rodeado e polvilhado de estrelas por todos os lados, mas destacando-se de todas elas pela proximidade da terra, pairava o imenso e brilhante cometa do ano de 1812, com uma luz branca e uma cauda comprida e voltada para cima, o cometa que, segundo diziam, prenunciava todos os horrores e o fim do mundo. Mas, para Pierre, aquela estrela

12 Do original: “Unlimited in size, novels are capable of conveying the minute texture of life in all its fullness. They also capture the ‘messiness’ of the world better than poetry because they accommodate more easily different styles and perspectives and are less bound by formal requirements (e.g., meter or rhyme), which denote artistically imposed orders” (SLOANE, 1996, p. 64).

luminosa, com a cauda comprida e radiante, não despertava nenhum sentimento terrível. Ao contrário, com alegria e com os olhos molhados de lágrimas, Pierre olhava para aquela estrela luminosa que, depois de ter voado por uma vastidão imensurável, numa velocidade indescritível e numa linha em parábola, parecia ter se cravado de repente num local escolhido por ela mesma, no meio do céu negro, assim como uma seta se finca na terra, e ali ficou parada, com a cauda vigorosamente erguida, reluzindo e ostentando a sua luz branca no meio das outras estrelas, inumeráveis e cintilantes. Pierre tinha a impressão de que aquela estrela correspondia plenamente ao que se passava na sua alma, que se aplacava, se reanimava e desabrochava para uma vida nova.¹³

Esse aspecto poético da narrativa provoca uma indagação acerca da abordagem escolhida por Tolstói ao escrever *Guerra e paz*. Ao escrever seu romance em prosa, Tolstói teve liberdade para retratar as diversas cenas sem as restrições de metro, rima e estrofe. No entanto, segundo Sloane (1996), a tarefa de descobrir um significado nos diversos enredos, muitas vezes desconexos e desorganizados, assemelha-se mais ao processo de interpretar um poema do que interagir com a prosa típica. Assim, a narrativa de Tolstói nos faz penetrar na poesia oculta dentro da realidade criada por ele, indicando talvez que a prosa por si só pode não capturar totalmente a obra de Tolstói.

Novamente e novamente, ocorrências comuns – o brotar de um carvalho, rituais natalinos, até mesmo o sujar de uma fralda – tornam-se eventos maravilhosos na imaginação dos personagens de Tolstói. Nenhum evento no romance é intrinsecamente comum e isento de poetização.¹⁴

Sloane (1996) inclusive afirma que os primeiros leitores desse romance ficaram profundamente impressionados com sua poeticidade. A própria esposa de Tolstói declarou que se sentiu transportada para um mundo poético, e alguns críticos contemporâneos também falaram sobre sua narrativa poética em resenhas publicadas em jornais. Isso indica que muitas pessoas enxergaram o aspecto poético presente em *Guerra e paz* quando de sua publicação.

Ademais, Sloane (1996) cita críticos que buscaram aspectos poéticos em *Guerra e paz*, como o acadêmico italiano R. Poggioli

13 TOLSTÓI, 2017, p. 707.

14 Do original: "Again and again, ordinary occurrences—the budding of an oak, yuletide rituals, even the soiling of a diaper—become wondrous events in the imagination of Tolstoy's characters. No event in the novel is intrinsically ordinary and exempt from poetization" (SLOANE, 1996, p. 65).

que comparou o equilíbrio de cenas contrastantes, como guerra versus família e cidade versus campo, a uma série de ditongos que formam um poema imenso. Já o professor britânico R. F. Christian encontrou situações que rimam em paralelos, como os encontros do personagem Andrei com o carvalho antes e depois da batalha de Otradnoye. Essas situações podem estar conectadas entre si e induzir os leitores a fazerem comparações entre elas, além de envolvê-los na construção do texto, como se estivessem lendo um poema.

Estudiosos também buscaram identificar a poesia de *Guerra e paz* em estruturas rítmicas e fonológicas. De acordo com Sloane (1996), A. Cicerin e V. Bocarov afirmaram que períodos intrincados de Tolstói, que às vezes ocupam a maior parte de uma página, são peças ritmicamente interessantes de uma sintaxe poética. Segundo eles, há um texto acusticamente sensível em *Guerra e paz* que, se lido em voz alta, em russo, denota um padrão de ritmos e entonações. “Essa é uma prosa que constantemente pede para ser lida em voz alta, que aprecia a ressonância das palavras, que se esforça, em certo sentido, para se tornar verso ou até mesmo música”.¹⁵ Logo, muitos trechos de *Guerra e paz* se destacam pela sua organização rítmica ou coesão fonológica:

Nenhum romance russo do século XIX exhibe uma maior obsessão com o som da voz humana do que *Guerra e paz*. Quem o lê pode fornecer algum exemplo dessa estranha fixação, seja na constante reprodução do defeito de fala de Denisov, nas frequentes e extensas descrições de canto, ou nas longas transcrições de conversas em francês. Esses são os exemplos mais memoráveis porque continuam a aparecer, mas muitos outros podem passar despercebidos pelo leitor. Considere, por exemplo, [...] a satisfação que Andrei sente ao pronunciar a palavra “garotinhos” [...] com sotaque francês; o peregrino que fala em tons pontuados pelo som pesado da inalação; o comandante que grita “Atenção!” [...] com uma “voz comovente” que é simultaneamente “alegre para si mesmo, rigorosa em relação ao seu regimento e afável em relação ao superior que se aproxima”; a maneira como a voz de Platon Karataev muda quando ele sorri; a satisfação perversa que Dolokhov obtém ao repetir a palavra “Pronto” [...], apontando para o cadáver de Pétia.¹⁶

15 Do original: “This is a prose that continually asks to be read aloud, that savors the resonance of words, that strives in a sense to become verse or even song” (SLOANE, 1996, p. 69).

16 Do original: “No Russian novel of the nineteenth century exhibits a greater obsession with the sound of the human voice than *War and Peace*. Anyone who reads it can provide some example of this strange fetish, whether it be the constant reproduction of Denisov’s speech defect, the frequent and extensive descriptions of singing, or the lengthy transcriptions of conversations in French. These are the most memorable examples because they keep recurring, but many others may flit by without the reader taking notice.

Tolstói era tanto poeta quanto prosador, uma vez que ele compôs cerca de quarenta poemas ao longo de sua vida, principalmente no início da década de 50 (século XIX), quando ele se encontrava no Cáucaso. Em uma de suas cartas dessa época, Tolstói afirmou que desejava escrever uma obra que combinasse o lirismo da experiência subjetiva com os detalhes concretos da realidade objetiva. *Guerra e paz* parece ter sido a fusão dessas categorias. Assim, Tolstói fez uso do lirismo da poesia épica para narrar eventos presentes na trajetória do povo russo.¹⁷

Em lugar algum se adaptam tão bem nas palavras, como na poesia épica. A epopeia é a contribuição verdadeiramente original, a que estabelece os fundamentos em torno dos quais um povo unifica-se à maneira épica, para reconhecer os fatos tal como o poeta – já empenhado com este povo – os representa.¹⁸

Além dos aspectos poéticos citados, há outro elemento que faz com que *Guerra e paz* seja uma epopeia: a figura do herói.

Comentaristas sobre *Guerra e paz* que enfatizam o que lhes parece as qualidades épicas de Tolstói encontram apoio na autoridade do autor, que definiu sua obra-prima como “homérica”. Tolstói ainda insistiu que *Guerra e paz* era uma nova *Iliada*. Semelhanças entre as duas epopeias foram descobertas por críticos no humor, tema e estilo. No entanto, uma similaridade mais plausível parece residir no conceito de heroísmo inerente à tradição homérica. Este conceito aparece no início de *Guerra e Paz*, embora, em última instância, a atitude de Tolstói em relação ao heroísmo seja antitética à tradição homérica.¹⁹

Aparentemente, Tolstói foi influenciado por Homero desde os primeiros anos de sua carreira literária. Segundo Jepsen (1969),

Consider, for instance, the following: [...] the satisfaction Andrei derives from pronouncing the word ‘little boys’ [...] with a French accent; the pilgrim who speaks in slow, measured tones punctuated by the heavy sound of inhalation; the commander who shouts ‘Atten-n- tion!’ [...] with a ‘soul-shaking voice’ that is simultaneously ‘joyous for himself, strict with regard to his regiment and affable with regard to the approaching superior officer’; the way Platon Karataev’s voice changes when he smiles; the perverse satisfaction Dolokhov gets from repeating the word ‘Ready’ [...], as he points to Petia’s corpse” (SLOANE, 1996, p. 73-74).

17 SLOANE, 1996.

18 STEIGER, 1977, p. 57.

19 Do original: “Commentators on *War and Peace* who emphasize what seem to them the epic qualities of Tolstoy find support in the authority of the author, who defined his masterpiece as ‘Homeric’. Tolstoy further insisted that *War and Peace* was a new *Iliad*. Likenesses between the two epics have been discovered by critics in mood, theme, and style. However, a more plausible similarity seems to lie in the concept of heroism inherent in Homeric tradition. This concept appears early in *War and Peace*, though ultimately Tolstoy’s attitude toward heroism is antithetical to Homeric tradition” (JEPSEN, 1969, p. 5).

quando leu a *Ilíada* pela primeira vez, em 1857, Tolstói comparou esse poema com o Sermão da Montanha, presente no Evangelho de Mateus no Novo Testamento. Este Sermão é o conjunto dos principais ensinamentos que Jesus Cristo transmitiu aos seus apóstolos em um monte. Tais ensinamentos destacam a importância de priorizar as questões divinas, pois aqueles que colocam Deus como principal preocupação na vida não precisam ter medo do desconhecido. Segundo esse pensamento, é preferível buscar vitórias espirituais em vez de se concentrar exclusivamente em assuntos materiais que são transitórios. Essa ideia está presente em *Guerra e paz*, como será explorado adiante. Além disso, Jepsen (1969) também afirma que leituras subsequentes de obras de Homero, tanto em traduções quanto no texto original, parecem ter contribuído para aprofundar a admiração de Tolstói por ele e influenciado sua visão sobre o heroísmo.

Ante tantos personagens presentes em *Guerra e paz* e o caráter universalista de Tolstói, é difícil dizer quem é o protagonista dessa obra. Contudo, para fins deste estudo, vamos nos ater à figura de um personagem: o príncipe Andrei. Dessa forma, concentrar-nos-emos na representação dele como um herói épico, por vezes moldado à imagem de Aquiles, e como um herói cristão, à semelhança do Cristo de São Mateus. “[...] o conceito de heroísmo representado em *Guerra e paz* sugere um esforço incessante por parte do autor - sem dúvida, um esforço subconsciente - para reconciliar duas visões discrepantes da tradição heroica, a da *Ilíada* e a do Evangelho segundo São Mateus”.²⁰

O príncipe Andrei é o principal exemplo de heroísmo homérico presente em *Guerra e paz*. No início da história, vemos que seu ideal é a glória pessoal. Assim como as antigas canções heroicas da tradição épica, Andrei glorifica a guerra, inclusive idolatrando Napoleão Bonaparte, por ser um grande herói militar, apesar de inimigo da Rússia. Na véspera da batalha de Austerlitz, Andrei expressa um desejo tipicamente homérico:

[...] se há uma coisa que eu quero, eu quero a glória, quero ser famoso entre as pessoas, quero ser amado por elas [...] E por mais que tantas pessoas me sejam caras e queridas – o pai, a irmã, a esposa – as pessoas mais queridas para mim –, e por mais que isso pareça terrível e contrário à natureza, abro mão de todos eles agora, em troca de um minuto de glória, de triunfo sobre as pessoas.²¹

20 Do original: “[...] the concept of heroism represented in *War and Peace* suggests an unremitting effort on the part of the author-no doubt a subconscious effort-to reconcile two disparate views of heroic tradition, that of the Iliad and that of the Gospel according to St. Matthew” (JEPSEN, 1969, p. 5).

21 TOLSTÓI, 2017, p. 318.

Na tradição épica, a glória do herói é a sua imortalidade. Ao morrer gloriosamente, o herói alcança a vida imortal. Segundo Jepsen (1969), Homero recompensa seus heróis épicos com a imortalidade pagã, ou seja, com a memória dos gloriosos feitos do herói na mente dos homens. Essa glória parece ser a ambição do príncipe Andrei. No entanto, a trajetória dele também foi permeada por ideais cristãos, contrários à tradição homérica. Um exemplo disso pode ser visto na cena em que a princesa Mária, irmã de Andrei, ofereceu-lhe uma medalha com a imagem de Deus para protegê-lo durante a batalha, e ele relutantemente a aceitou: “Mesmo contra sua vontade, Ele vai salvá-lo e ter misericórdia de você e vai conduzi-lo para Ele, porque Nele está a verdade e o consolo”.²²

Vale ressaltar que Andrei escolheu lutar na guerra a fim de obter glória, porque encontrava-se infeliz e frustrado em seu casamento. Embora sua esposa o amasse e estivesse grávida, Andrei preferiu partir. Na batalha de Austerlitz, ele foi ferido, e quando se encontrava caído no chão, deparou-se com Napoleão: “Sabia que era Napoleão – o seu herói; mas naquele instante Napoleão lhe parecia um homem tão pequeno, insignificante, em comparação com o que se passava, agora, entre a sua alma e aquele céu infinito, com nuvens que fugiam”.²³

Napoleão ordenou que Andrei fosse levado para o hospital, onde ele permaneceu por vários meses sem que ninguém soubesse o seu paradeiro. Quando Andrei finalmente voltou para casa, sua esposa morreu ao dar à luz seu filho. “A morte da esposa de Andrei é significativa porque, ao libertá-lo dos laços familiares, o autor pôde desenvolver o tema do amor, essencial para a representação de um herói cristão”.²⁴ Esse tema do amor se refere ao romance de Andrei e Natasha.

Enquanto se recuperava de seus ferimentos e lidava com a tristeza e com o arrependimento decorrentes da morte da esposa, Andrei se apaixonou por Natasha Rostova, uma menina cheia de vida, que lhe retribuiu o amor. Ficaram noivos, mas o casamento foi adiado por um ano. Nesse período, Andrei fez muitas viagens e, em sua ausência, Natasha se apaixonou por Anatole Kuragin, um soldado mulherengo, e tentou fugir com ele. Contudo, sua família descobriu e impediu a fuga. Andrei ficou profundamente magoado e rompeu o noivado.

Ele não consegue perdoar Natasha e decide se vingar de Anatole. O tema do homem ultrajado, o tema da ira devido à honra insultada, agora está sendo desenvolvido. Assim

22 TOLSTÓI, 2017, p. 134.

23 TOLSTÓI, 2017, p. 349.

24 JEPSEN, 1969, p. 6.

como no caso de Aquiles, que perdeu seu prêmio de guerra, a mulher Briseida, a perda de uma mulher instiga o desejo de vingança de Andrei.²⁵

Tempos depois, na véspera da batalha de Borodinó, Andrei refletiu sobre o “amor ideal” e pensou em Natasha, embora ainda fosse movido pelo desejo de vingança contra Anatole. Durante a batalha, Andrei foi ferido por uma granada e levado para o hospital onde, deitado em uma mesa de cirurgia, havia um homem cuja perna estava sendo amputada. “Naquela criatura miserável, abjeta e soluçante, ele reconheceu Anatole Kuragin. Gradualmente, lembrou que esse homem estava de alguma forma intimamente ligado à sua vida. O tema da ira agora foi substituído pelo tema do amor”. O amor que Andrei ainda sentia por Natasha foi transmutado em amor por seu inimigo e, por fim, em amor por Cristo.²⁶

O príncipe Andrei lembrou-se de tudo, e a compaixão veemente e o amor por aquele homem encheram o seu coração feliz. O príncipe Andrei não conseguiu mais se conter e começou a chorar com lágrimas ternas e amorosas, pelas pessoas, por si mesmo, pelas ilusões delas e por suas próprias desilusões. “A compaixão, o amor por nossos irmãos, pelas pessoas que nos amam, o amor por aqueles que nos odeiam, o amor pelos inimigos – sim, esse amor que Deus preconizou na Terra, esse amor que a princesa Mária me ensinou e que eu não compreendia”.²⁷

Aqui, a transformação do herói fica evidente. Antes da primeira batalha, Andrei afirmara que trocaria seus entes mais queridos por um minuto de glória. Agora, essa ambição é substituída pela fé em Deus e pelo amor ao próximo. “O herói homérico de 1805 de Tolstói se tornou o herói cristão de 1812. A *Iliada*, que Tolstói admirava tanto, está cedendo em significado ao Sermão da Montanha”.²⁸

Quando as tropas de Napoleão estavam prestes a invadir Moscou, a cidade foi evacuada. Durante a partida, Natasha e Andrei se encontraram face a face. Natasha, ainda apaixonada

25 Do original: “He is unable to forgive Natasha and he resolves to get revenge on Anatole. The *menis* theme, the theme of wrath due to insulted honor, is now developed. As in the case of Achilles who lost his prize of war, the woman Briseis, so loss of a woman instigates Andrey’s desire for revenge” (JEPSEN, 1969, p. 6).

26 Do original: “In that miserable, abject, sobbing creature he recognizes Anatole Kuragin. Gradually he recalls that this man is somehow closely associated with his life. The theme of wrath is now to be supplanted by the theme of love” (JEPSEN, 1969, p. 6).

27 TOLSTÓI, 2017, p. 982.

28 Do original: “Tolstoy’s Homeric hero of 1805 has become the Christian hero of 1812. The *Iliad* which Tolstoy so greatly admired is yielding in significance to the Sermon on the Mount” (JEPSEN, 1969, p. 6-7).

por Andrei, cuidou das feridas dele. Ao rever Natasha, Andrei se deu conta de que havia perdoado sua traição e que ainda a amava. Antes de morrer, pediu o Evangelho. O amor pela glória que o manteve ligado à vida foi substituído pelo amor divino que lhe permitiria desligar-se da vida.

“Amor? O que é o amor?”, pensou ele. “O amor atrapalha a morte. O amor é a vida. Tudo, tudo o que entendo, só entendo porque amo. Tudo é, tudo existe só porque eu amo. Tudo está ligado só por ele. O amor é Deus, e morrer significa que eu, uma partícula de amor, vou voltar para a fonte universal e eterna”.²⁹

Dessa forma, parece que a narrativa de *Guerra e paz* demonstra a superioridade do heroísmo sereno em relação ao heroísmo ativo. No personagem do príncipe Andrei, ambos os tipos de heroísmo estão presentes: o herói ativo da tradição homérica e o herói sereno do Sermão da Montanha. De maneira gradual, conforme evidenciado na caracterização do príncipe Andrei, a busca do herói homérico pela imortalidade, avaliada por sua habilidade na guerra, culminou na renúncia à vida em uma busca cristã pela imortalidade.

Guerra e paz & o romance educativo

Em sua teoria do romance, György Lukács caracteriza três tipos de romance no contexto do ocidente do século XIX, baseando-se na relação entre o herói e o mundo a seu redor: o do “idealismo abstrato”, cuja consciência do herói é estreita em relação à complexidade do mundo; o psicológico, voltado para a análise da vida interior, e o educativo, cujo herói tem dificuldades para aceitar o mundo convencional e passa por uma jornada de autodescoberta.³⁰ Para Goldmann, ainda haveria um quarto tipo, que exigiria uma análise de um tipo diferente: “essa quarta possibilidade pareceu a Lukács, em 1920, exprimir-se sobretudo nos romances de Tolstói, que se orientavam para a epopeia”. Por um lado, *Guerra e paz* é um romance que, de fato, apresenta traços da epopeia, como foi demonstrado; por outro, tem características do romance educativo, cujas raízes estão no *Bildungsroman*.

29 TOLSTÓI, 2017, p. 1173.

30 LUKÁCS, apud GOLDMANN, 1976, p. 9.

31 1976, p. 9-10.

O termo *Bildungsroman* foi cunhado por Karl Morgenstern,³² para se referir à obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, publicada por Goethe em 1795. Morgenstern afirmou que Goethe teria criado um subgênero do romance, caracterizado pela “formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade”. Um romance que retrata “os homens e o ambiente agindo sobre o protagonista, esclarecendo a representação de sua gradativa formação interior”; que privilegia “os fatos e os acontecimentos com seus efeitos interiores sobre o protagonista”.³³

Bildung se trata de um neologismo contemporâneo ao século XVIII quase que intraduzível, já que apresenta uma intensa carga ideológica devido ao seu vínculo à corrente iluminista e à cultura alemã. Antropologicamente, se refere ao aperfeiçoamento pessoal que conduz o indivíduo à autoconscientização de uma identidade cultural de bem comum: uma instituição coletiva semelhante à *Paideia* grega, e à *humanitas* latinoromana. Ou seja, sempre relacionada a uma boa orientação educacional na qual o ser humano ali inserido se forma moralmente.³⁴

O século XVIII testemunhou um grande interesse pela profundidade psicológica. O Iluminismo, por exemplo, deu relevância à racionalidade e filósofos como John Locke, David Hume e Immanuel Kant discutiram questões relacionadas à consciência, razão e emoção, contribuindo para uma compreensão mais profunda da psicologia humana. Embora Sigmund Freud e outros pioneiros da psicanálise tenham surgido somente no final do século XIX, suas teorias foram influenciadas por essas ideias que surgiram no século XVIII. Nesse sentido, o *Bildungsroman*, que também surgiu no século XVIII, refletiu essas novas ideias na literatura. Ele estendeu a exploração do mundo interno do protagonista literário, ao introduzir experiências externas que moldam o desenvolvimento desse personagem, focando na sua jornada de autodescoberta e no seu crescimento pessoal.

Apesar de sua origem na Alemanha do século XVIII, o *Bildungsroman* foi capaz de se manter relevante em diversos contextos. Trata-se de uma forma utilizada para transmitir preocupações que vão além do âmbito literário e ressoam em questões sociais mais amplas. Em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, por exemplo, o protagonista (Wilhelm) lida com questões relacionadas ao seu status social e à construção de

32 Professor de filologia alemão.

33 MORGENSTERN, apud MAAS, 2011, p. 1.

34 NASCIMENTO, 2020, p. 83.

sua carreira profissional em meio à ascensão da classe burguesa. Já em *Guerra e paz*, Andrei lida com suas frustrações em meio à dura realidade da guerra entre Rússia e França. Dessa forma, o romance de formação desempenha um papel fundamental no patrimônio cultural de forma mais ampla, uma vez que envolve o conceito de individualidade e de participação na vida de uma nação.

Não obstante, o contexto histórico em que *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* foi escrito certamente exerceu influência em sua narrativa, uma vez que a Alemanha estava atravessando uma transição da economia feudal para uma mais moderna e democrática. Com isso, a ascensão da burguesia ganhou destaque, o que resultou na dissolução de muitos dos privilégios da aristocracia.

Esse contexto histórico remete ao cenário em que *Guerra e paz* foi escrito. Assim como a Alemanha (no século XVIII), cujas mudanças na estrutura social foram refletidas na literatura, Tolstói desejava compreender as mudanças que estavam ocorrendo na Rússia. O protagonista do *Bildungsroman* tradicional não pertencia à elite, o que se assemelha à ideia de Tolstói de que o estudo da historiografia deve focar nas “pessoas comuns” e não em grandes personalidades, como reis e líderes militares.

Goldmann (1976) afirma que, de forma geral,

Bildung se trata de um neologismo contemporâneo ao século XVIII quase que intraduzível, já que apresenta uma intensa carga ideológica devido ao seu vínculo à corrente iluminista e à cultura alemã. Antropologicamente, se refere ao aperfeiçoamento pessoal que conduz o indivíduo à autoconscientização de uma identidade cultural de bem comum: uma instituição coletiva semelhante à *Paideia* grega, e à *humanitas* latinoromana. Ou seja, sempre relacionada a uma boa orientação educacional na qual o ser humano ali inserido se forma moralmente.³⁵

O romance de formação narra a trajetória do herói que, de alguma forma, não se encaixa nos padrões sociais do mundo em que vive. Esse herói parte em viagens, e essas experiências contribuem para seu amadurecimento. Ao fim do romance, ele é capaz de refletir sobre seu crescimento e como esse desenvolvimento interior é reflexo de sua interação com o mundo ao seu redor.

O herói dessa modalidade romanesca difere do protagonista da epopeia, uma vez que ele reflete sobre a sua trajetória e passa

35 GOLDMANN, 1976, p. 15.

por uma transformação redentora. O foco está no interior do protagonista, e não em suas ações, como acontece na epopeia. Essa ideia está ligada ao próprio romance de Goethe, que estabeleceu a estrutura deste subgênero do romance. Segundo Maas (2000), Dilthey elaborou uma lista de elementos que compõem o *Bildungsroman* baseada em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*: a narrativa contempla um protagonista jovem que deixa sua família e parte em viagens devido a um conflito com seus pais. Nessa jornada, ele enfrenta dificuldades, mas é capaz de amadurecer através do auxílio de um mentor, que o apresenta ao mundo da arte e da política. Ao voltar para casa, ele está pronto para a vida adulta. Cíntia Schwantes (2007) ainda afirma que “o protagonista deve passar, igualmente, por dois casos de amor, um feliz e outro infeliz, para aprender a lidar com sucessos e insucessos igualmente”.³⁶

Nesta fórmula de romance, o herói e seu caráter se tornam uma grandeza variável. As mudanças por que passa o herói adquirem importância para o enredo romanesco que será, por conseguinte, repensado e reestruturado. O tempo se introduz no interior do homem, impregna-lhe toda a imagem, modificando a importância substancial de seu destino e de sua vida.³⁷

A transformação interna do personagem é influenciada pelas suas vivências, que representam uma busca pelo propósito da vida e são usadas como um meio para transmitir ideias e ensinamentos que auxiliem no desenvolvimento dos leitores. Assim, outro aspecto do romance educativo é seu caráter didático. Isso porque, ao ler sobre a trajetória do protagonista do *Bildungsroman*, formada por vivências e reflexões, o leitor pode aprender com essas lições e incorporá-las em sua própria vida, contribuindo, assim, para o seu próprio processo de formação.

Hardin, um dos estudiosos mais recentes do *Bildungsroman*, insiste que a marca do gênero consiste em uma alternância de reflexão e ação. As coisas só se tornam nítidas em retrospectiva: enquanto as estamos vivendo, não conseguimos colocá-las em perspectiva. Esse é o processo pelo qual passam os protagonistas de *Bildungsromane*: não basta passar pelas vivências; é preciso aquilatá-las, julgá-las, medir seu impacto e sua extensão. Porém, prioritariamente, há que vivê-las. Parte do conflito de gerações, que é um dos passos do romance de formação, deve-se à luta do protagonista para ter acesso a vivências várias.³⁸

36 SCHWANTES, 2007, p. 54.

37 BAKHTIN, 1997, p. 238.

38 SCHWANTES, 2007, p. 55.

Wilhelm Meister (o herói de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*) e o príncipe Andrei (considerado o herói de *Guerra e paz*) se encontravam em uma sociedade degradada, performática, repleta de expectativas sociais e de jogos de interesse. Ambos também eram indivíduos problemáticos, porque não se adequavam a essa sociedade. Embora vindos de família rica e desfrutando de muitos privilégios, Wilhelm temia encontrar pouco sentido na vida se sucumbisse às pressões de classe para fazer a vontade de seu pai e entrar no mundo dos negócios. Logo, ele decidiu seguir a carreira teatral, pois sonhava tornar-se ator e dramaturgo. Ele partiu em uma jornada para seguir esse sonho e enfrentou diversos desafios. Andrei, por sua vez, foi um aristocrata frustrado com a vida, uma vez que cumpria o papel que se esperava dele: administrar a propriedade da família, casar-se e ter um filho. Mas sua insatisfação era tão grande, que ele decidiu participar da guerra contra Napoleão como uma espécie de aventura.

Segundo Goldmann,³⁹ uma característica do romance que apresenta um herói problemático é a “contradição interna entre o individualismo como valor universal gerado pela sociedade burguesa e as limitações, importantes e penosas, que essa mesma sociedade impunha, na realidade, às possibilidades de desenvolvimento do indivíduo”. Assim, tanto Wilhelm como Andrei não conseguiram se desenvolver como indivíduos dentro da sociedade em que se encontravam e, por isso, partiram em viagens a fim de buscar um sentido para a vida.

Nas primeiras tentativas de realizar seu sonho, Wilhelm se apaixonou por uma atriz, chamada Mariane. Ela retribuiu sua atração, mas ao mesmo tempo mantinha um caso amoroso com um homem mais velho e rico. Com o coração partido, Wilhelm partiu em viagem. Ao passar por uma pequena vila, deparou-se com uma trupe de teatro amador e impediu seu diretor de espancar uma jovem atriz, Mignon. Suplantando o diretor, ele adotou Mignon como filha e, juntos, viajaram pelo país apresentando peças de teatro para os ricos. Durante um piquenique com dois atores, Philine e Laertes, Mignon e Wilhelm foram atacados por bandidos. Wilhelm atirou em um deles, ficou gravemente ferido, mas se recuperou. Posteriormente, Mignon sofreu um ataque cardíaco e morreu. Wilhelm também ficou sabendo da morte de sua antiga amante, Mariane, e que ela havia professado seu amor por ele em seu leito de morte. Ele descobriu que Mariane dera à luz seu filho sem contar a ele.

39 1976, p. 23.

Depois de muitas frustrações, Wilhelm se conectou com seu filho Félix e resolveu ingressar no mundo dos negócios. Finalmente, aceitou que não era um ator naturalmente bom e desistiu de atuar para aproveitar melhor sua vida. Casou-se com uma mulher chamada Natalie e se submeteu a uma vida doméstica comum, porém feliz, com sua família.

Pode-se notar algumas semelhanças entre a jornada de Wilhelm e a de Andrei. Assim como Wilhelm se frustrou com seu primeiro amor, Andrei se decepcionou com sua esposa, Lisa. Ambos os heróis encontraram o amor verdadeiro na segunda mulher por quem se apaixonaram: Natalie e Natasha. Além disso, Mariane deu à luz o filho de Wilhelm, professando seu amor por ele antes de morrer, assim como aconteceu com Lisa, em *Guerra e paz*.

Outra semelhança está no fato de Wilhelm e Andrei terem sido gravemente feridos. Enquanto Wilhelm foi atacado por bandidos, Andrei foi ferido no campo de batalha. E foi nesse contexto que eles refletiram sobre suas vidas. Quando Wilhelm se recuperou, percebeu que iniciar sua carreira como homem de negócios não era mais um fardo e sim um meio necessário para a formação de um nobre caráter. Andrei, por sua vez, passou um longo tempo acamado antes de morrer. Durante esse período, ele pensou sobre sua vida, meditou sobre o amor e concluiu que a morte iminente era apenas o despertar para uma vida eterna. Como demonstrado, ele morreu como um cristão, uma vez que conseguiu perdoar e amar seus inimigos, o que refletiu seu amadurecimento psicológico. Dessa forma, ambas as narrativas exploram temas de autodescoberta, desenvolvimento pessoal e busca de sentido na vida, características do romance educativo.

Conclusão

Guerra e paz é considerado um dos maiores romances de todos os tempos. Nele, Tolstói foi capaz de criar um enredo envolvente com personagens históricos e fictícios para narrar eventos reais que aconteceram na Rússia do século XIX, além de incluir tratados filosóficos. Sua forma é peculiar, já que não segue um formato rígido. Embora tenha sido escrito com a estrutura de um romance, também apresenta características da epopeia.

Aqui, buscou-se apresentar as características épicas de *Guerra e paz*, configurando-o como uma “epopeia romanesca” ou um “romance épico”. Essas características incluem eventos históricos, frequentemente de natureza heroica, associados ao destino do povo russo em momentos decisivos de um passado, ao mesmo tempo em que aborda a vida cotidiana de vários

indivíduos e a trajetória de um herói. Há também estruturas poéticas que podem ser percebidas dentro do próprio romance, evidentes nos ritmos e nas repetições fonológicas da linguagem, o que indica uma prosa que aspira imitar o verso.

Também se analisaram características do romance educativo presente em *Guerra e paz*, comparando-o com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, considerado o primeiro *Bildungsroman* da literatura. Essas características envolvem o herói problemático, a frustração com seu contexto social, o desejo de partir em uma aventura e um amadurecimento transformador. Em *Guerra e paz*

[...] 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 humana⁴⁰

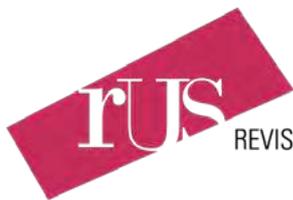
Dessa forma, o herói de *Guerra e paz* se destaca como uma figura transitória, revelando o conceito de heroísmo do autor, ao exemplificar, a princípio, ideais homéricos e posteriormente ideais cristãos. Embora o príncipe Andrei inicialmente apresentasse várias características homéricas, sua morte se deu como a de um herói cristão. Essa transição é resultado do seu *Bildungsroman*.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *O romance de educação na história do realismo*. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 223-276.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução Ecumênica da Bíblia. São Paulo: editora Loyola, 1994.
- FIGUEIREDO, Rubens. *Apresentação*. In: TOLSTÓI, Liev. *Guerra e paz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- GOETHE, J. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

40 BIÉLI, apud SIPHONE, 2024, p. 178.

- HOMERO. *Ilíada*. São Paulo: Penguin, 2013.
- JEPSEN, Laura. "Prince Andrey as epic hero in Tolstoy's War and Peace". *South Atlantic Bulletin*, vol. 34, n. 4, nov. 1969, pp. 5-7.
- MASS, W. P. M. D. *O cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora Unesp. 2000.
- NASCIMENTO, João Gabriel Haiek Elid. "O conceito de Bildungsroman". *Filogenese* (Unesp), vol. 13, 2020, pp. 82-99.
- SCHAMA, Simon. Nothing important in human life is missing from Tolstoy's pages. *The Globe and Mail*, Canada, outubro de 2017. Disponível em: <https://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/simon-schama-nothing-important-in-human-life-is-missing-from-tolstoys-pages/article36903502/>. Acesso em: 03 de maio de 2024.
- SCHWANTES, Cíntia Carla Moreira. "Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 30; p. 53-62, jul./dez. 2007.
- SIPHONE, Raquel Abuin. *Um labirinto de encadeamentos: a poética dialética de Lev Tolstói, segundo Boris Eikhenbaum*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 227. 2024.
- SLOANE, David. "The poetry in War and Peace". *The Slavic and East European Journal*, vol. 40, n. 1, 1996, pp. 63-84.
- STEIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.
- TOLSTÓI, Liev. *Guerra e paz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Tolstói e a sexualidade feminina: uma análise das personagens femininas em *Felicidade Conjugal, Anna Kariênina e A Sonata a Kreutzer*

*Tolstoy and Women's Sexuality:
an Analysis of the Female Characters in Family
Happiness, Anna Karenina and Kreutzer
Sonata*

Autora: Julia Ferrari Duarte do Páteo
Universidade de São Paulo, São Paulo,
São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 26
Publicação: Maio de 2024
Recebido em: 28/02/2024
Aceito em: 08/05/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.222539>



PÁTEO, Julia Ferrari Duarte do.
*Tolstói e a sexualidade feminina: uma análise das personagens femininas em
Felicidade Conjugal, Anna Kariênina e A Sonata a Kreutzer.*
RUS, São Paulo, v. 15, n. 26, pp. 192-209, 2024.

Tolstói e a sexualidade feminina: uma análise das personagens femininas em *Felicidade Conjugal*, *Anna Kariênina* e *A Sonata a Kreutzer*

Julia Ferrari Duarte do Páteo*

Resumo: O tema do adultério e da sexualidade feminina perpassa boa parte da obra de Liev Tolstói, cuja visão acerca da posição da mulher na sociedade pode ser associada, também, à sua concepção de arte. Não à toa, no seu polêmico ensaio *O que é a Arte?* (1898), ele se vale de uma analogia com as mulheres para elucidar sua visão. Assim, pensar a figura feminina parece ser central na constituição de sua obra. Tendo isso em vista, propõe-se uma análise das principais personagens femininas de três de suas obras em que essa problemática da sexualidade feminina se faz presente, *Felicidade Conjugal* (1859), *Anna Kariênina* (1878), e *A Sonata a Kreutzer* (1889). Com isso, busca-se recuperar a maneira como Tolstói representava as mulheres em suas narrativas, bem como destacar as implicações dos diferentes recursos literários adotados em cada obra no que se refere às representações construídas.

Abstract: The theme of adultery and female sexuality permeates much of Leo Tolstoy's work, whose view of the position of women in society can also be associated with his conception of art. No wonder, in his controversial essay *What is Art?* (1898), he uses an analogy with women to elucidate his view. Thus, thinking about the female figure seems to be central to the constitution of his work. With this in mind, we propose an analysis of the main female characters in three of his works in which this problem of female sexuality is present; *Family Happiness* (1859), *Anna Karenina* (1878), and *Kreutzer Sonata* (1889). With this, we seek to recover the way in which Tolstoy represented women in his narratives, as well as to highlight the implications of the different literary resources adopted in each work with regard to the constructed representations.

Palavras-chave: Liev Tolstói; Gênero e Literatura; *Felicidade Conjugal*; *Anna Kariênina*; *A Sonata a Kreutzer*
Keywords: Leo Tolstoy; Gender and Literature; *Family Happiness*; *Anna Karenina*; *Kreutzer Sonata*

* Universidade de São Paulo (USP), Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução e Bacharel em Letras (Português e Linguística). Bolsista da (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).
<http://lattes.cnpq.br/4621108747286895>; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3707-7517>; julia.pateo@usp.br

Liev Tolstói foi contemporâneo aos primeiros passos dados rumo à criação do movimento feminista na Rússia, observando e se pronunciando – muitas vezes de maneira polêmica – a respeito da denominada “Questão Feminina”, conjunto de discussões que se iniciou na década de 1850. As pautas se concentravam sobretudo em torno da educação das mulheres, até então precária e limitada à realidade doméstica. A questão do divórcio e da autonomia matrimonial também foi levantada como fundamental para garantir que as mulheres pudessem ser verdadeiramente livres, sem serem obrigadas a se submeter à autoridade de um marido.¹

A literatura russa, que sempre foi palco para discussões políticas, filosóficas e sociais, refletiu essa movimentação: não foram poucos os escritores que experimentaram a criação de novas personagens femininas, que dialogassem com essa nova realidade, em que os parâmetros para se pensar no lugar da mulher estavam sendo rearranjados. Com Tolstói, não foi diferente. Em diversas de suas obras vemos uma tentativa de marcar seu posicionamento acerca do papel das mulheres. Apesar de, ao longo da vida, sua visão relativa ao tema ter sofrido importantes mudanças,² uma constante se destaca: para o escritor, a sexualidade feminina deveria permanecer sob controle para que não houvesse desvios morais, tanto das mulheres quanto dos homens no seu entorno. Não à toa, o tema do adultério feminino foi recorrente em suas obras.

Tendo isso em vista, neste artigo pretende-se analisar três obras de Tolstói, separadas uma das outras por mais de uma década de distância, mas que têm, em comum, o tema do adultério e da sexualidade feminina: *Felicidade Conjugal* (1859), única novela em que o escritor adota uma narração feminina; *Anna Kariênina* (1878), romance que imortalizou o tema do adultério; e *A Sonata a Kreutzer* (1889), novela em que o escritor

¹ Fonseca Filho (2017) faz uma minuciosa análise do período em sua tese de doutorado: *Nilismo: estrada para emancipação*.
² Cruise, 2002.

levou às últimas consequências suas ideias sobre abstenção sexual. Em um primeiro momento, recuperaremos a visão do escritor em relação ao papel feminino para, em seguida, analisar alguns índices que essas três obras carregam em comum acerca dessa visão. Por fim, destacaremos diferenças relevantes relacionadas à estrutura de cada obra e como isso se relaciona às representações femininas construídas.

Desejo sob controle Tolstói e sua visão a respeito das mulheres

Curiosamente, é possível resgatar a visão de Tolstói a respeito da sexualidade feminina a partir do seu ensaio que trata da função da arte, *O que é a Arte?* (1898), afinal, o escritor se vale de uma analogia com as mulheres para construir sua definição:

A comparação pode soar estranha: o que tem acontecido à arte do nosso círculo e nosso tempo é o que acontece a uma mulher que vende a sua atratividade feminina, destinada para a maternidade, para a gratificação daqueles que desejam tais prazeres.

A arte de nosso tempo e de nosso círculo se tornou uma prostituta. E essa comparação guarda um bom paralelo nos mínimos detalhes. Como ela não está limitada a algumas vezes, como ela está sempre enfeitada, como ela é sempre vendável, e como ela é sedutora e ruinosa.

Uma obra de arte verdadeira só pode surgir na alma de um artista ocasionalmente, como fruto da vida que ele viveu, assim como uma criança concebida pela sua mãe. Mas a arte contrafeita é produzida por artesãos e artífices continuamente, bastando que encontrem consumidores. Arte verdadeira, como a esposa de um marido afeiçoado, não precisa de ornamentos. Mas a arte contrafeita, como uma prostitua, deve sempre estar enfeitada.³

A analogia pode ser resumida à associação: arte verdadeira – esposa de um marido afeiçoado – e arte contrafeita – prostituta. Para estabelecer essa analogia, Tolstói considera o critério do ornamento, daquilo que é artificialmente produzido. Em relação à arte, a verdadeira não buscaria artifícios para ser produzida, mas viria de um sentimento verdadeiro, que promovesse a comunhão entre os homens; a contrafeita, por outro lado, precisaria valer-se de ornamentos para seduzir, sendo artificialmente produzida. Em relação às mulheres, as esposas, representantes da arte verdadeira, seriam aquelas que não exaltariam a beleza física, mas antes a espiritualidade e aquilo que é da ordem dos

³ Tolstói, 1994, p.144-145.

sentimentos; as prostitutas, representantes da arte contrafeita, seriam aquelas que se valeriam da artificialidade para exaltar a beleza e, assim, seduzir.

Desse modo, a expressão da sexualidade feminina, associada à ideia da beleza, é vista pelo escritor como uma artificialidade, própria da sedução, que gera algo moralmente condenável. Vê-se, assim, um forte controle da sexualidade feminina na sua visão. O professor Noé Silva⁴ caracteriza a mulher ideal de Tolstói como aquela “totalmente adstrita ao lar, dependente do homem, impossibilitada do desenvolvimento próprio e dotada apenas das qualidades de boa mãe e de algumas habilidades práticas”.

Nos seus textos ficcionais, observamos a criação de personagens que estão de acordo com esse ideal tolstoiano. Como exemplo, considerando as obras analisadas neste artigo, podemos citar Kitty e Dolly, de *Anna Kariênina*, e até Maria, de *Felicidade Conjugal*. O curioso, no entanto, e talvez nisso resida um dos aspectos paradoxais de Tolstói, é que, apesar de caracterizadas por esses ideais, essas personagens não deixam de vivenciar conflitos que evidenciam, ao mesmo tempo, os sofrimentos e angústias pelos quais elas devem passar para sustentar esse papel. Desse modo, ao mesmo tempo em que o performam, reforçando a visão do escritor, destacam as contradições presentes nessa atuação.

Kitty passa por uma trajetória voltada às expectativas e dificuldades em torno do matrimônio, restrita a esse escopo, e apresenta sua existência muito pautada em Liévin, assumindo uma postura passiva em relação ao enredo. Os questionamentos que observamos na narrativa acerca da posição de Kitty e de sua educação limitada são feitos por Liévin, e não por ela.⁵ Como analisa Judith Armstrong,⁶ o papel desempenhado por Kitty parece cumprir não só a função de estabelecer um par com Liévin, mas também de defender e justificar o sistema patriarcal no qual Tolstói acreditava, criando, assim, um cenário distinto daquele que era traçado pelas novas ideias da Questão Feminina.

4 Noé Silva, 2013, p.48.

5 Isso pode ser observado no trecho a seguir, em que Liévin, após o casamento, mostra-se incomodado ao notar uma educação “excessivamente superficial e frouxa” da esposa: “E, confusamente, acudia a Liévin a ideia de que Kitty não tinha culpa (não podia ser culpada de nada), mas a culpa estava na educação que a esposa recebera, excessivamente superficial e frouxa (...). ‘Sim, afora os interesses domésticos (isto ela tem), afora a sua toailete e a broderie anglaise, Kitty não tem interesses sérios. Nenhum interesse pelo meu trabalho, pela propriedade, pelos mujiques, nem pela música, para a qual tem bastante aptidão, nem pela leitura. Ela não faz nada e sente-se perfeitamente satisfeita” (TOLSTÓI, 2013, p.478-479).

6 Professora e pesquisadora de estudos russos da Universidade de Melbourne, Austrália. (Judith Armstrong, 1988.

Dolly parece seguir essa mesma passividade: ainda que elabore constantes questionamentos e tenha consciência de sua frustração com a vida conjugal e atarefada, não age para reverter ou mudar a situação em que se encontra, o que se reflete no desgaste de sua aparência física:

Dária Aleksándrovna, de blusa, com as tranças presas na nuca por grampos, em seus cabelos outrora fartos e bonitos, mas agora ralos, com o rosto magro e encovado e os olhos grandes e assustados que sobressaíam na face macilenta, estava de pé no meio de objetos espalhados pelo quarto, diante do guarda-roupa aberto, do qual retirava alguma coisa.⁷

No trecho, há uma série de adjetivações: rosto magro e encovado, face macilenta e olhos grandes e assustados. Além disso, é estabelecido um contraste entre como a personagem era antes (cabelos fartos e bonitos) e como ela se apresenta no momento (cabelos ralos), o que destaca o seu declínio. Com isso, constrói-se um retrato quase cadavérico de Dolly, como se lhe faltasse vida, o que se justifica pelo seu estado desgostoso de ter que lidar com o adultério do marido e a percepção de que sua vida em família, na verdade, é bastante infeliz. Ao longo de todo o romance, Dolly se mostrará como aquela que sofre diante de um casamento em que ao marido tudo parece permitido, ao passo que, a ela, há uma série de restrições que a aprisionam em uma realidade triste e limitada. Apesar dessa percepção, a personagem não tomará nenhuma atitude para revertê-la, contentando-se com seu papel socialmente estipulado.

Anna, por outro lado, como defende Armstrong (1988), teria seu papel mais caracterizado como o de um herói, que se movimenta na narrativa e assume uma postura de transgressão. Diferente de Kitty e Dolly, personagens mais passivas, Anna se constituiria como personagem ativa, agente – o que é ilustrado também pela sua busca incessante por novos papéis, que forcem os limites sociais, como escritora, professora, filantropa, entre outros.⁸

Tal busca relaciona-se a um traço característico de Anna: a vivacidade, identificada por Vrónski desde seu primeiro encontro na estação de trem em Moscou:

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. (...) Nesse breve olhar, Vrónski teve tempo de perceber uma vivacidade contida,

7 Tolstói, 2013, p.25.

8 Cunha, 2021.

que ardia em seu rosto e esvoaçava entre os olhos brilhantes e o sorriso quase imperceptível, que arqueava os lábios rosados. Parecia que o excesso de alguma coisa inundava seu ser e, a despeito da vontade dela, se expressava ora no brilho do olhar, ora no sorriso.⁹

A caracterização de Anna sob os olhos de Vrónski é feita em torno da imagem do “excesso de alguma coisa que a inundava”, como se um simples retrato de Anna não fosse capaz de capturá-la. A personagem, portanto, extravasa qualquer tentativa de emoldurá-la, e Vrónski percebe essa “vivacidade contida”, que parece querer se expressar “a despeito da vontade dela”, seja nos olhos ou no sorriso. Armstrong, em sua análise, destaca como a vitalidade é um traço marcante de Anna que, para além da sua beleza, distingue-a das outras personagens femininas.¹⁰

Essa imagem vai ser sustentada ao longo de toda a narrativa e é bastante simbólica do conflito de Anna: existe uma tentativa de tornar a personagem moldável a determinado papel feminino – submisso e preso às convenções sociais e patriarcais –, o que esbarra na sua vontade insaciável de experimentar e defender a liberdade. É essa busca incessante por liberdade que faz com que Anna tenha um efeito de sedução e encantamento sobre as outras personagens e, também, por que não considerar, sobre as leitoras:

Acaso não tentei, e tentei com todas as forças, encontrar uma justificação para a minha vida? Acaso não me esforcei para amá-lo, para amar meu filho, quando já não era possível amar o marido? Mas o tempo passou e compreendi que não posso mais me enganar, que sou uma pessoa viva, que não sou culpada, que Deus me fez assim, com necessidade de amar e de viver.¹¹

Maria, em *Felicidade Conjugal*, parece esboçar essa mesma vontade de viver:

Mas, em compensação, também eu tenho razão quando sinto tédio e vacuidade, quando quero viver, movimentar-me – pensei – em vez de ficar parada no mesmo lugar e sentir como o tempo passa por cima de mim. Quero ir para frente e, cada dia, cada hora, quero algo novo, e ele quer deter-se e deter-me com ele. E como o contrário seria fácil para ele.¹²

A personagem identifica o tédio na vida que tem com Sierguiéi e trata do seu desejo por viver e movimentar-se, assim como

9 Tolstói, 2013, p.73.

10 Armstrong (1988).

11 Tolstói, 2013, p. 293.

12 Tolstói, 2010b, p.52.

Anna, que reconhece ter tentado viver com Kariênin, mas não conseguiu sustentar esse engano, por ter “necessidade de amar e de viver”.

Considerando as definições freudianas do desejo,¹³ observa-se que este está diretamente ligado à noção de movimento (moção). O desejo é aquilo que faz mover, levando o indivíduo a agir para a sua satisfação. Muitas vezes, porém, o desejo pode ser ignorado ou recalcado, não resultando, necessariamente, em ações. Com isso, o processo de positivação do desejo, isto é, de torná-lo visível e empreender sua busca não é algo trivial, mas antes uma afirmação do movimento.

Ao associarmos a interpretação freudiana a uma sociedade patriarcal, em que à mulher costuma ser negada a possibilidade de afirmar seus desejos, pode-se pensar na própria ideia de emancipação feminina como uma busca atrelada também à possibilidade de positivar os seus desejos e mover-se, portanto. Por meio do contato com a própria sexualidade e da expressão de um desejo de amor por Vrónski, ou seja, por meio da vivência da satisfação e do prazer individual, Anna inicia sua jornada em busca de liberdade. A personagem, então, dá vazão à sua espontaneidade, permitindo a vivência dos seus impulsos. O prazer individual é visto como aquele que provém sua liberdade em um primeiro momento, e que faz com que se livre do controle das leis morais, afinal, encontra-o por meio de uma relação adúltera. Por isso observamos Anna em constante movimento. Armstrong destaca como não é somente pela sua transgressão que Anna se constitui com esse princípio ativo, mas também por meio do seu intelecto e do seu desejo:¹⁴

“Quem dera eu pudesse ser nada mais do que uma amante, quem dera eu amasse com paixão apenas os seus carinhos; mas não posso e nem quero ser diferente. E, com tal desejo, eu provoço nele repugnância e ele sente raiva de mim, e isso não pode ser diferente. (...) Se ele, sem me amar, mostrar-se bondoso e carinhoso comigo, por uma questão de dever, não haverá o que eu desejo e será ainda mil vezes pior do que o rancor! É um inferno! Mas é isso o que acontece.”¹⁵

Até o final da narrativa, Anna se deixa guiar pelos seus desejos, mesmo que reconheça neles motivo de repugnância por parte de Vrónski. Para ela, não ter o que deseja é um verdadeiro inferno, o

13 Segundo Freud (2013), diante das carências da vida, criamos necessidades internas e, uma vez que uma dessas necessidades é atendida, experiencia-se a “vivência da satisfação”. Desse modo, com o reaparecimento dessa necessidade em qualquer outra circunstância, haverá uma moção psíquica que buscará a satisfação. É a essa moção que ele chama de desejo.

14 Armstrong, 1988, p.121.

15 Tolstói, 2013, p.746.

que dimensiona o desejo como parte importantíssima de sua vida. Maria, por outro lado, apesar de um impulso inicial, acaba abdicando de seus desejos individuais, entendendo a felicidade como “viver para outrem”, postura muito mais alinhada com a de Kitty, que compreende que esquecer de si mesma e amar os outros é o que traz a verdadeira felicidade:

Em compensação, Váriênka, sozinha, sem família, sem amigos, com uma decepção amarga no passado, sem nada desejar, sem nada lamentar, era a própria perfeição, com a qual Kitty nem se atrevia a sonhar. Em Váriênka, Kitty compreendeu que bastava esquecer-se de si e amar os outros para ser tranquila, feliz e bela. E era isso o que Kitty desejava. Agora, depois de entender claramente o que era o *mais importante*, em vez de se contentar em maravilhar-se com isso, Kitty entregou-se de imediato, e com toda a sua alma, a essa nova vida que se desvendou diante dela.¹⁶

A ideia de viver para o outro, portanto, se delineia como uma constante que aparece em várias personagens da obra de Tolstói e parece apontar para sua moralidade. No caso de Maria e de Kitty, personagens femininas, esse objetivo recebe marca do controle da sexualidade e da valorização da maternidade: viver para o marido e para os filhos, demarcando, assim, o papel feminino sugerido por Tolstói.

- Escuta: por que nunca me disseste o que querias, para que eu vivesse exatamente de acordo com a tua vontade, por que me desta liberdade, que eu não sabia usar, por que deixaste de me ensinar? Se quisesses, se me orientasses de outro modo, não teria acontecido nada, nada – disse eu, com uma voz em que se expressava cada vez mais fortemente uma fria mágoa e censura, em lugar do antigo amor.¹⁷

Nessa fala, Maria se dirige ao marido indignada com o fato de que ele lhe teria dado liberdade. Com remorso por ter se deslumbrado com a vida de Petersburgo e sentindo-se culpada por ter sido assediada pelo Marquês D., Maria se coloca em uma posição de subalternidade, identificando na liberdade que lhe foi dada a causa para a sua frustração. Assim, distinguindo-se de Anna, a personagem parece valorar de maneira negativa a liberdade, concluindo que deve se submeter à autoridade do marido,¹⁸ o que também é reforçado pelo diálogo a seguir:

16 Tolstói, 2013, p. 227.

17 Tolstói, 2010b, p.82.

18 Para além da visão de Tolstói, a própria legislação russa do período estabelecia que as mulheres deveriam se submeter aos seus maridos, como nos conta Stites: “The Woman must obey her husband, reside with him in love, respect, and unlimited obedience, and offer him every pleasantness and affection as the ruler of the household’. This article from the 1836 Code of Russian Laws, resounding like the fundamental law of an absolute monarchy, was the legal basis of the subservience of married women to their husbands in nineteenth-century Russia” (Stites, 1967, p.6).

– Sim, chamas isto de amor, mas é uma tortura – disse eu. – Por que me permitiste viver no mundo, se ele te parecia tão pernicioso que deixaste de me amar por causa dele?

– Não foi o mundo, minha amiga – disse ele.

– Por que não usaste a tua autoridade – prossegui -, não me amarraste, não me mataste? Seria melhor para mim agora que privar-me de tudo o que constituía a minha felicidade, seria bom para mim, eu não teria vergonha.¹⁹

Por isso, ao final da narrativa ela afirma ter encontrado um novo tipo de felicidade:

A partir desse dia, terminou o meu romance com meu marido; o sentimento antigo tornou-se uma recordação querida, algo impossível de trazer de volta, e o novo sentimento de amor aos filhos e ao pai dos meus filhos deu início a uma nova vida, de uma felicidade completamente diferente, e que ainda não acabei de viver...²⁰

O fato de marcar, agora, que ainda não acabou de viver esse novo tipo de felicidade reforça o aspecto duradouro e de continuidade. Se a felicidade encontrada em Petersburgo e nas atitudes que buscavam satisfação individual de seus desejos foi passageira, essa nova felicidade, do novo estado da vida conjugal, em que Maria vive para os outros, mostra-se permanente, ainda presente.

A vida e a permanência, no entanto, parecem ser possíveis somente para as personagens que não dão vazão a seus desejos, afinal, Anna, tão afeita a eles, termina a narrativa morta;²¹ assim como a esposa de Pózdnichev de *A Sonata a Kreutzer*. Esta última, na verdade, nem chega a positivá-los, já que não tem agência nenhuma na narrativa, sendo mero objeto do relato de seu marido. Mas, de acordo com ele, ela se distancia do ideal feminino:

Ocupava-se menos dos filhos, sem o desespero de antes, mas cada vez mais ocupava-se de si, com a sua aparência, embora o ocultasse com os seus prazeres e mesmo com o autoaperfeiçoamento. Dedicou-se de novo, com arrebatamento, ao piano, que havia abandonado de todo. E tudo começou por isso.²²

19 Tolstói, 2010b, p.84.

20 Tolstói, 2010b p.86.

21 A maneira como Anna morre, no entanto, não é trivial. Diferentemente de uma ação impensada e impulsiva, Anna vê crescendo sua dependência do amante e dá-se conta de que a liberdade, tão perseguida, na verdade conseguiu prendê-la novamente em amarras. A esse respeito, ver: Mandelker, 1993.

22 Tolstói, 2010a, p.65.

No trecho, vemos que a personagem vai deixando de lado a preocupação desesperada com os filhos para dedicar-se a si mesma, atitude que acompanha também o retorno à música. Se Maria se distancia do piano na sua fase de deslumbramento com a vida na cidade, a esposa de Pózdnichev aproxima-se deste. Assim, parece haver uma inversão nas duas obras, afinal, no desfecho de *Felicidade Conjugal*, ao rejeitar a própria autonomia e abdicar da sexualidade, Maria retorna à música, o que lhe permite com que reestabeleça um novo tipo de amor com o seu marido e experiencie a maternidade. Ou seja, nesta novela, a música é vista como um retorno à vida pura.²³

Em *A Sonata a Kreutzer*, por outro lado, aquilo que se destaca é o poder de sedução da música, associado à sedução feminina e a seu aspecto destrutivo. Segundo Pózdnichev, foi por meio da música que sua esposa teria seduzido Trukhatchévski, consolidando o adultério. A troca proporcionada pela obra de arte passa a ser vista como perigosa, similar à ideia de sedução. Por isso, o que Pózdnichev defende é a abstenção total, em um movimento que negue qualquer expressão de desejo ou sexualidade e de troca entre indivíduos.²⁴

O extravasar da forma: novas representações possíveis

Apesar do tema em comum, as três obras apresentam uma estrutura bastante distinta, sobretudo quando se considera a questão da narração e dos pontos de vista. Considerando as classificações de Friedman acerca do ponto de vista,²⁵ em *A Sonata a Kreutzer*, teríamos uma narração a partir do recurso do “eu” como testemunha, isto é, uma primeira pessoa que nos conta a história sob a sua perspectiva de personagem secundária e, com isso, apresenta uma visão mais limitada, periférica dos acontecimentos. Em *Felicidade Conjugal*, também temos o relato em primeira pessoa, mas dessa vez feito por uma narradora-protagonista, que está mais próxima dos eventos narrados, ainda que mantenha somente um ponto de vista. Mas, se nas duas novelas temos uma dominância de um só ponto de vista, em *Anna Kariênina*, com sua narração em terceira pessoa e

23 Dame, 2014.

24 Sob essa perspectiva, a analogia destacada no excerto de *O que é Arte?* parece apontar para a hipótese de que Tolstói se valia das personagens femininas para tratar, de maneira simbólica, das suas concepções de arte. Nas duas novelas, a música é associada a momentos que se vinculam à relação entre homens e mulheres. Ver: Dame, 2014.

25 Friedman, 2002.

multiplicidade de cenas, cada hora construídas a partir de um ponto de vista – seja ele das diferentes personagens, seja ele do próprio autor que se faz presente –, temos acesso a diferentes consciências e visões, o que permite um retrato mais abrangente da questão. Como analisa Raymond Williams, em *Anna Kariênina*, Tolstói não se prende a imagens fixas, não cria personagens consideradas puramente ativas e outras inertes.²⁶ A maneira como ele muda o ponto de vista entre os capítulos faz com que tenhamos acesso às diferentes consciências e, com isso, às diferentes atitudes, ainda que mentais.

Essa diferença, longe de se restringir ao campo estilístico, reverbera também na maneira como as mulheres são representadas e na possibilidade de que haja diálogos com acenos talvez mais positivos à Questão Feminina. Em outras palavras, valendo-nos dos conceitos de Bakhtin, trata-se de uma obra cuja estrutura favorece o dialogismo, como veremos a seguir.

Em *Felicidade Conjugal*, temos uma narradora mulher, Maria, que nos a conta sua história a partir de uma lembrança. A priori, tal recurso parece positivo à causa feminina, afinal, o ponto de vista feminino é demarcado. No entanto, é preciso fazer algumas ressalvas.

Ao recuperar as diferentes reações a essa novela, o professor Hugh McLean chama a atenção para as críticas negativas. Um primeiro ponto seria o fato de que a trajetória de Maria, mesmo percorrida por uma personagem feminina, estaria muito colada às próprias concepções de Tolstói, gerando uma sensação de artificialidade, como analisa Eikhenbaum. Haveria, portanto, uma priorização do discurso monológico: a voz de Maria e sua consciência não teriam “valores e poderes plenos”,²⁷ submetendo-se ao discurso do autor.

Além disso, se considerarmos a divisão social do trabalho – as mulheres delimitadas à esfera doméstica, sem possibilidade de participar dos debates públicos, e os homens definindo os rumos das reflexões mais abrangentes envolvendo a realidade política, social e histórica do país –, veremos que existe uma tentativa de mantê-la presente na narrativa: Maria apresenta uma visão muito mais delimitada do que as personagens masculinas construídas por Tolstói; ela não aprofunda em questões sociais, tão pautadas pelo escritor nas suas obras, e só se dá conta da situação da

26 Raymond Williams, 2002.

27 Expressão retirada da definição de Bakhtin sobre o romance polifônico. Para o teórico, a polifonia se constrói por meio do valor direto e pleno das palavras dos personagens que desfazem o plano monológico. Conseqüentemente, o monologismo é caracterizado quando o herói parece se tornar apenas objeto da palavra do autor, sem valor e poder plenos (Bakhtin, 1997, p.3).

servidão – ainda em voga no período em que a novela foi escrita – por conta de Sierguiéi:²⁸

Também ele ensinou-me a olhar os nossos camponeses, os criados, as empregadas domésticas de maneira totalmente nova. É ridículo dizê-lo, mas até os dezessete anos eu vivi em meio a essa gente, mais estranha a ela que em relação às pessoas que eu jamais conheci; nunca pensei que, tal como eu, eles tivessem amores, desejos, comiseração. O nosso jardim, os nossos bosques, os nossos campos, que eu conhecia desde tanto tempo, tornaram-se de repente novos e belos para mim. Não era em vão que ele dizia existir na vida apenas uma felicidade indiscutível: viver para outrem. Parecia-me então estranho, eu não compreendia isto; mas essa convicção, mais do que a ideia, já me penetrava o coração. Ele desvendou para mim toda uma existência de alegrias no presente, sem alterar nada em minha vida, sem acrescentar nada, além de si mesmo, a cada impressão.²⁹

Isso é, inclusive, objeto de crítica dos soviéticos, como aponta McLean: a incapacidade da narradora de elaborar pensamentos mais complexos acerca dos problemas sociais de seu tempo.³⁰ Sob essa lógica, a problematização da situação das mulheres também ficará em segundo plano – são pontuais os momentos em que Maria elabora sobre as injustiças e, como vimos anteriormente, a conclusão a que ela chega é de que a mulher deveria se subordinar ao homem.

Desse modo, neste caso, o recurso de adoção de um ponto de vista feminino, quando colocamos em perspectiva a delineação de novos lugares para as mulheres, mostra-se limitado no sentido de que se cola a uma visão específica, que reforça a divisão vigente: não é por adotar um ponto de vista feminino que, necessariamente, o escritor estaria pautando a Questão Feminina. Na verdade, embora Maria até viva momentos de insubordinação,³¹ o que permanece, ao final da narrativa, é a sua percepção de que deveria ter sido controlada pelo esposo para não se perder. A subordinação da mulher ao homem, portanto, é vista como positiva pela protagonista e é essa a voz, “mero objeto da consciência do autor”,³² que se sobressai na novela.

Em *A Sonata a Kreutzer*, sob o recurso da narração de um “eu” como testemunha, o narrador-personagem se restringe a contar o que presenciou na sua viagem de trem e o ponto de vista

28 Pereira, 2022.

29 Tolstói, 2010b, p.17.

30 McLean, 2008.

31 “Ah! Então é este o poder do marido – pensei. – Ofender e humilhar uma mulher sem nenhuma culpa. Nisso é que consistem os direitos do marido, mas eu não me submeterei a eles” (Tolstói, 2010b, p.64).

32 Bakhtin, 1997, p.5.

predominante se cola às falas do personagem Pózdnichev, que lhe conta sua história por meio de uma espécie de monólogo. Além disso, há uma mudança significativa em torno das personagens femininas: se em *Felicidade Conjugal* temos Maria, personagem com nome e identidade própria, que nos conta sua história, na outra novela de Tolstói a esposa de Pózdnichev é retratada somente pelo seu marido e não ganha nem um nome. Em *A Sonata a Kreutzer*, a mulher perde o nome, a possibilidade de contar sua própria história e, inclusive, a própria vida, tornando-se mero objeto do relato masculino.³³ Há, portanto, pouca possibilidade de expressão da subjetividade feminina, ficando restrita às poucas falas iniciais da senhora no trem.

Se considerarmos o que diz Williams acerca da presença de personagens ativas e inertes em *Anna Kariênina*, em *A Sonata a Kreutzer* teríamos a mulher apenas como inerte. Mesmo o momento em que haveria possibilidade de expressão de agência – o ato de adultério – lhe é roubado: pelo relato de Pózdnichev, não há nenhuma comprovação de que sua esposa o traiu. Assim, ela é condenada por uma ação cuja agência permanece ausente.

Cabe destacar, no entanto, que, ainda que o relato se cole ao ponto de vista masculino, as impressões polêmicas de Pózdnichev acabam por apontar também aspectos que denunciariam a situação desigual das mulheres na sociedade. A personagem não é construída de maneira a revelar atributos ou qualidades que colocariam seu discurso em um lugar de valorizável, pelo contrário, Pózdnichev, desde o início, é descrito como uma figura rude, tensa e pouco simpática, e, embora esteja pronunciando suas ideias em um diálogo com o narrador, não há tentativa real de estabelecer diálogo, na verdade, o personagem até nega a possibilidade de intervenção do narrador, promovendo antes um monólogo assistido do que uma real conversa.³⁴

Mas, mesmo que nas duas novelas haja brechas para pensarmos na situação opressora feminina, respondendo ao discurso dos protagonistas, é em *Anna Kariênina* que isso se mostrará mais latente, sobretudo por conta da sua forma dialógica. O crítico George Steiner analisa os efeitos decorrentes da multiplicidade de tramas no romance: são produzidas comparações de realidades. Às tramas múltiplas associam-se também consciências múltiplas, já que Tolstói faz uso do recurso da alternância de focalização.³⁵ Além disso, a partir da sua estrutura organizada em um enredo duplo, o romance propõe o estabelecimento de comparações e paralelismos diversos:

33 Dame, 2014.

34 Herman, 1997.

35 George Steiner, 2006.

campo e cidade, amor carnal e amor espiritual, matrimônio e adultério e, por que não pensar, homem e mulher:

Contrastar o fracasso de Anna com o sucesso (relativo) de Liévin, como muitos críticos já fizeram, é uma construção muito fácil que ignora todo o importante significado em torno da diferença de gêneros. Em um sistema que oprime as mulheres e morbidiza sua sexualidade, que outra escolha é possível que não a repressão para uma mulher que experiencia todos os seus impulsos psicosssexuais? É difícil de supor que tipo de movimento rumo a uma vida interior sustentada e a uma autonomia psíquica uma mulher pode tomar quando seu marido lhe nega qualquer existência independente.³⁶

A todo momento, portanto, o romance parece nos convidar a estabelecer essas comparações, o que pode levar a conclusões interessantes quando consideramos a situação das mulheres. Diferentemente das novelas em que, coladas a um ponto de vista, acabamos vendo uma possibilidade mais restrita, em *Anna Kariênina*, a heteroglossia permite o vislumbre de várias possibilidades – e aqui pensamos especificamente em possibilidades para as mulheres. Considerando que o feminino fica submetido à autoridade masculina no discurso monológico, o dialogismo parece favorecer o estabelecimento de leituras feministas.³⁷

Afinal, se nas duas novelas contamos com um forte controle da sexualidade feminina, em *Anna Kariênina* temos contato com uma personagem que é capaz de positivar o desejo feminino. O destino de Anna pode ser trágico, porém, o fato de termos acesso à sua subjetividade e à de outras mulheres, como à de Dolly, por exemplo, permite com que estabeleçamos uma comparação interessante: Dolly e Anna parecem partir de um mesmo lugar, de insatisfação conjugal, mas percorrem trajetórias muito distintas. Ambos, no entanto, são marcados por dor e sofrimento: tanto Dolly, que se adequa à sociedade e se propõe a cumprir o papel idealizado por Tolstói, quanto Anna, que se impõe contra a sociedade ao sustentar seu desejo por meio do adultério, expõem a alta carga opressora carregada pelas mulheres no período. Fica a cargo da leitora, portanto, avaliar os contrastes e paralelismos, de maneira a problematizar os caminhos possíveis para as mulheres.

36 “Contrasting Anna’s failure to Lyovin’s (relative) success, as so many critics have done, is too facile a construct that ignores the all important significance of gender difference. In a system that oppresses women and morbidizes their sexuality, what other choice is there but repression for a woman who experiences all of her psychosexual drives? It is hard to suppose what kind of movement toward a sustained inner life and toward psychic autonomy a woman can accomplish when her husband denies her any separate existence at all (...)” (Mandelker, 1993, p.159, *tradução nossa*).

37 A esse respeito, ver: HERNDL, Diane Price. The Dilemmas of a Feminine Dialogic. In: BAUER, Dale M. e MCKINSTRY, Susan Jaret (ed.). *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*. Albany: State University of New York Press, 1991.

Conclusão

Como vimos, *Anna Kariênina*, além de ser um grande romance, é arquitetado a partir justamente do contraste entre vozes e personagens, permitindo, assim, a construção de diferentes sentidos – e uma maior possibilidade para que o lugar das interpretações saia do controle da intenção autoral. As novelas que analisamos, por outro lado, têm as vozes muito mais controladas, assim como a sexualidade feminina, afinal, prendem-se sobretudo a uma perspectiva. Em *A Sonata a Kreutzer*, a mulher é reduzida à participação enquanto mero objeto do relato de Pózdnichev, sem possibilidade alguma de expressar a própria voz. Em *Felicidade Conjugal*, mesmo que tenhamos uma voz feminina, trata-se da voz de uma personagem cuja sexualidade é controlada – pelo marido e pelo próprio autor.

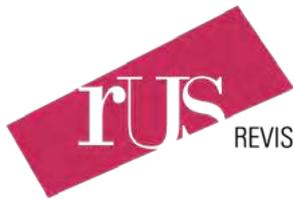
O que buscamos demonstrar é como a estrutura de *Anna Kariênina* favorece uma problematização com a intencionalidade do escritor, como se, ao orquestrar um romance de grandes proporções em que a comparação é estrutural, Tolstói estivesse favorecendo o dialogismo e o conflito entre o que ele intencionava que se lesse do seu texto e o que é possível de se ler, para além das suas próprias posições e visões acerca das mulheres. Se nas duas novelas analisadas as possibilidades acabam sendo mais fechadas, em *Anna Kariênina* lidamos com a abrangência, o que favoreceria a representação feminina. Afinal, *Anna* segue sendo essa personagem tão cativante.

Referências bibliográficas

- ARMSTRONG, Judith. *The Unsaid Anna Karenina*. London: Macmillan, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 2 ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.
- CRUISE, Edwina. Women, sexuality, and the family in Tolstoy. In: ORWIN, Donna Tussing (ed.). *The Cambridge Companion to Tolstoy*. Cambridge University Press, 2002.
- CUNHA, Juliana. *O pulo de Anna Kariênina*. Revista Cult. 3 de set. de 2021. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-pulo-de-anna-karienina/>. Acesso em: 03/11/2022.
- DAME, Natalia. The Search for Narrative Control: Music and Female Sexuality in Tolstoy's "Family Happiness" and "The Kreutzer Sonata." *Urbandus Review*, vol. 16, p. 158–76, 2014. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24391989>. Acesso em 21 fev. 2024.

- FONSECA FILHO, Odomiro Barreiro. *Nilismo: estrada para a emancipação. O destino literário das personagens femininas russas na época das grandes reformas (1855-1866)*. 2017. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. vol.2. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*. São Paulo, n.53, p.166-182, março/maio, 2002.
- HERMAN, David. Stricken by Infection: Art and Adultery in Anna Karenina and Kreutzer Sonata. *Slavic Review*, vol. 56, n. 1, p. 15–36, 1997, JSTOR, <https://doi.org/10.2307/2500653>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2500653>. Acesso em: 22 fev. 2024.
- HERNDL, Diane Price. The Dilemmas of a Feminine Dialogic. In: BAUER, Dale M. e MCKINSTRY, Susan Jaret (ed.). *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*. Albany: State University of New York Press, 1991.
- MANDELKER, Amy. *Framing Anna Karenina: Tolstoy, Women Question, & Victorian novel*. Ohio State University, 1993. Disponível em: <https://ohiostatepress.org/books/Complete%20PDFs/Mandelker%20Framing/Mandelker%20Framing.htm>.
- MCLEAN, Hugh. A Woman's Place: The Young Tolstoy and the "Woman Question." In: *In Quest of Tolstoy*, Boston: Academic Studies Press, 2008, p. 105–116.
- PEREIRA, Ellen Torres. *A formação humana na literatura: A desigualdade da mulher na obra "Felicidade Conjugal" de Lev Tolstói*. 2022. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022.
- SILVA, Noé. Três imagens da mulher em Ressurreição. *Revista Fragmentos*, v. 21, p. 39-50, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/30455>. Acesso em: 03/06/2022.
- STEINER, George. *Tolstói ou Dostoiévski: um ensaio sobre o Velho Criticismo*. Tradução: Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- STITES, Richard. *The Women's Liberation Movement in Russia; Feminism, Nihilism and Bolshevism*. Princeton University Press. New Jersey: 1967.
- TOLSTÓI, Liev. *Anna Kariênina*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- TOLSTÓI, Lev. *A sonata a Kreutzer*. Tradução e posfácio: Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2010a.

TOLSTÓI, Lev. *Felicidade Conjugal*. Tradução: Boris Schnaidermann. São Paulo: Editora 34, 2010b.
TOLSTÓI, Leon. *O que é a Arte?*. São Paulo: Experimento, 1994.
WILLIAMS, Raymond. Tragédia social e pessoal: Tolstói e Lawrence. In: WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 161-182.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Ressurreição uma leitura ética

Ressurrection *an Ethical Approach*

Autor: Eliana Moura Mattos
Universidade de São Paulo, São Paulo,
São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 26
Publicação: Maio de 2024
Recebido em: 01/04/2024
Aceito em: 13/04/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.223599>



MATTOS, Eliana Moura.
Ressurreição – *uma leitura ética*.
RUS, São Paulo, v. 15, n. 26, pp. 210-226, 2024.

Ressurreição uma leitura ética

*Eliana Moura Mattos**

Resumo: Este artigo busca descrever e analisar como, em *Ressurreição*, num exercício muito menos estético do que ético, Tolstói visa apontar os problemas de uma sociedade controlada pela Igreja e pelos valores da Modernidade, uma consequência de sua interpretação particular do cristianismo, o que o levou a criticar e a rejeitar a configuração de uma sociedade como era a russa do dezenove. Esta análise propõe demonstrar como a compreensão particular de cristianismo e religião aparece de forma geral na arte madura de Tolstói, partindo de sua crítica da civilização burguesa e da arte como sua linguagem de resistência e seu veículo propício para disseminação de valores que são comuns a toda a humanidade. O artigo desenvolve, numa visão mais ampla e contributiva a respeito do trabalho de Tolstói, a relação entre arte e religião como estabelecimento de sentido, moldando uma proposta ética de arte, demonstrando como, em *Ressurreição*, encontramos as respostas religiosas que o autor quer dar a seus questionamentos últimos, fazendo uma exegese da realidade e reagindo à modernidade, superando-a.

Abstract: This article seeks to describe and analyze how, in *Resurrection*, in an exercise much less aesthetic than ethical, Tolstoy aims to point out the problems of a society controlled by the Church and the values of Modernity, a consequence of his particular interpretation of Christianity, which led him to criticize and reject the configuration of a society such as Russia in the 19th century. This analysis proposes to demonstrate how the particular understanding of Christianity and religion appears in a general way in Tolstoy's mature art, starting from his critique of bourgeois civilization and art as his language of resistance and his favorable vehicle for the dissemination of values that are common to all the humanity. The article develops, in a more contributory view of Tolstoy's work, the relationship between art and religion as an establishment of meaning, shaping an ethical proposal for art, demonstrating how, in *Resurrection*, we find the religious answers that the author wants to give to his ultimate questions, exegizing reality and reacting to modernity, overcoming it.

Keywords: Tolstói; Literatura Russa; Filosofia Russa; Ética

Palavras-chave: Tolstoy; Russian Literature; Russian Philosophy; Ethic

* Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução da Universidade de São Paulo. Mestre em Ciência da Religião pela Universidade Federal de Juiz de Fora (Tolstói como pensador religioso: arte, religião e subjetividade), especialista em Educação pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás e licenciada em Letras pela Universidade Estadual de Goiás. Professora na pós-graduação em Revisão de Textos da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
<http://lattes.cnpq.br/5860171702220801>;
<https://orcid.org/0009-0007-0205-7616>;
elianamouramattos@usp.br

Num exercício de proposta de desconfiguração ou de desautorização da sociedade burguesa, o século XIX, tal como Tolstói, afirmou-se sobre componentes que exaltam a capacidade de uma superação das contradições da Modernidade¹ – e foi na experiência literária que os românticos puderam resistir às formas de banalização da vida burguesa, tornando-se esta, pois, o topos dessa atividade de reflexão.

A resistência russa ao movimento da Europa Ocidental semeou na terra dos czares um confronto de fronteiras. A Rússia do Dezenove lidou de formas radicais com o resplandecer da Modernidade no mundo – e, em tese, Modernidade Russa como se compreende no Ocidente Europeu não há. Em *Ressurreição* (1899), vemos as consequências últimas desse cenário crítico, uma espécie de compêndio que reúne provas do paradoxo entre as atitudes dos homens e as respostas da natureza: vemos o “Último Tolstói” (ou Segundo Tolstói) e todo o conteúdo que ele construiu por meio da transformação de sua consciência, formando um retrato de suas escolhas e o registro da dicotomia entre “Deus está em nós mesmos” e os desdobramentos do antinatural:

Por mais que aquelas centenas de milhares de pessoas amontoadas num espaço pequeno se empenhassem em estropiar a terra sobre a qual se comprimiam, por mais que atravancassem a terra com pedras para que nela nada crescesse, por mais que arrancassem qualquer capinzinho que conseguisse abrir caminho para brotar, por mais que enfumaçassem o ar com carvão e petróleo, por mais que cortassem árvores e expulsassem todos os animais e os pássaros – a primavera era a primavera, mesmo na cidade. [...] Mas as pessoas – as pessoas crescidas, adultas – não paravam de enganar e atormentar a si mesmas e umas às outras [...] ²

Ressurreição é a saga fundamental da libertação, proporcionando, pela arte, a possibilidade da elaboração de um

1 Vários autores se dedicam ao estudo do que determina a “modernidade”, e eles têm compreensões diferentes. O contexto abordado e estudado neste artigo refere-se a um cenário ainda agrário, e o discurso moderno estava apenas entre aqueles que se esforçavam para o assimilar. Ou seja, de fato não há uma modernidade na vida concreta da sociedade russa para além das abstrações dos intelectuais. Em última análise, a Rússia nunca absorveu e aplicou o conceito de “modernidade”, mas flertou com ele várias vezes. Vale aqui destacar a indicação de REIS, D. A.; ROLLAND, D. *Modernidades alternativas*. 1. ed. São Paulo: Editora FGV, 2008.

2 Tolstói, 2013, p. 19.

pensamento religioso autêntico, isto é, uma expressão de valores que devem guiar o bem-viver. Para além de um tratado sobre o sistema judiciário e de uma crítica à violência desse sistema, *Ressurreição* sumariza o papel da arte para Tolstói: veículo para despertar de percepções éticas, morais, de justiça. Seu *pathos* é moral, religioso (de estabelecimento de sentido), de uma convulsão semântica. É a cena em crise, não a ideia sobre a cena: temos o acontecer da face discriminatória e opressiva da sociedade, sem atenuantes. Nesse romance que tem como matéria-prima o sistema judiciário e prisional da Rússia no século XIX, quem nos leva pelos meandros do despertar é alguém que toma ciência de si e dos privilégios de que dispõe nessa mesma sociedade discriminatória e opressiva. O que Nekhliúdob, protagonista do romance, vive ao perceber seu lugar de privilégios é o enfrentamento de uma estrutura social que se autorreproduz e que, quanto mais combatida, mais burocrática e instável se mostra.

Tolstói, em *Ressurreição*, está apressado. O texto não descansa. Não descansa porque é o registro da vida no seu “isto é”, sem figuras poéticas. Não temos uma cena que se resolve, com um arremate tipicamente romântico para o texto, uma cortina final, mas a arte como veículo de algo que precisa e deve ser dito, por isso sua linguagem dispensa floreios. Vemos a atividade artística carregando o objetivo de Tolstói, ou seja, “transmitir os mais elevados sentimentos que a humanidade atingiu em sua consciência religiosa”.³

O caminho que Tolstói percorre em sua narrativa é o que tem destino certo: vamos com ele entendendo a construção épica de sua resposta às questões últimas da vida. Não há atalhos, e as percepções são óbvias. Não há subconflitos, não há desdobramentos fúteis, não há distrações: *Ressurreição* quer, a cada cena, fustigar e machucar a crise, a desordem, a contradição, e isso é possível quando o protagonista se descola do seu mundo e marcha para um lugar que sempre esteve ali, mas antes não desvendado. Isso pode ser visto no “salto” na forma como Nekhliúdob faz uso de seus privilégios, escancarando, por meio do absurdo, as equívocas consequências da Modernidade.

Por isso, *Ressurreição* é o conflito que dá corpo à existência moderna. Tolstói não parte de um combate puramente ideológico, de argumentos, ao discurso da experiência moderna; ele constrói, com base em fatos, um “caso” que retrata essa experiência e, de dentro dele, mostra a antilógica concebida por esse enredo. Em *Ressurreição*, encontramos as respostas

3 Tolstói, 2016, p. 84.

religiosas que o autor quer dar a seus questionamentos últimos, fazendo uma exegese da realidade e reagindo à Modernidade, superando-a.

Diante das provocações da moralidade, em âmbitos de crises, os limites da Modernidade são levados ao seu metalimite. Tolstói, com seu credo rosseauísta, afirma que “a consciência privada é um juiz infalível do bem e do mal, tornando o homem parecido com Deus”.⁴ É por isso que o “edifício tolstoiano”, no qual “o romancista e o pregador estão igualmente presentes”,⁵ registra o progresso de consciência de Nekhliúdob, inescapavelmente chegando à conclusão a respeito da urgência de que a humanidade, como um todo, seja regenerada por meio dos princípios dos Evangelhos. A pergunta a ser respondida não responderá como salvar a todos, mas como salvar-se ao salvar a todos.

A instalação de uma cena e de uma pergunta

A cena é instalada: Nekhliúdob é um aristocrata canalha. Protagonista, é ele quem, ao reencontrar Katiucha⁶ anos depois de tê-la seduzido, sofre uma crise de consciência e reconhece como sua vida tem subsistido à custa da privação de seus semelhantes. A cena do reencontro é o julgamento de Kátia e sua condenação. Coincidentemente, pelo mais puro acaso, Nekhliúdob estava no júri que condena a moça a trabalhos forçados na Sibéria.

A pergunta é instalada: Para que viver? Nekhliúdob cria sua resposta e passa a usar seus privilégios para tentar diminuir o sofrimento de Kátia nessa via sacra que será vivida ao longo do romance. No caminho, Tolstói denuncia toda a injustiça que um sistema incoerente inflige contra os seres humanos desassistidos — em cada esquina do romance, temas caros a Tolstói são retratados: posse da terra, mulheres, governo, religião, vida, natureza, civilização. Tolstói está contrapondo em todo tempo o viver natural e o que se dá na sociedade e na religião, com suas imposições morais.

A inquietude rosseauiana de Tolstói clamava por uma filosofia do homem natural: é preciso submeter-se às leis naturais, tal como fazem os animais. A natureza é o sagrado e o supremo, e a cena inicial do livro, reproduzida acima, situa o leitor nesse “estranhamento”. O autor sofria esse modo de ser. A saga do

4 Steiner, 2006, p. 168.

5 Steiner, 2006, p. 77.

6 Katiusha, Máslova, Kátia.

protagonista no desenvolvimento de privilégios em virtudes é, sim, a saga e a ressurreição de Tolstói e a proposta de ressurreição que ele quer pregar em sua obra. A inquietude do autor ataca duas formas de vida incompatíveis – e, delas, apenas uma é a correta: “Todo mundo sabe que um não é dois”⁷. Para que a correta predomine, Tolstói rejeita a modernidade burguesa, propondo uma busca pela verdade cravada nos valores que ele acreditava instruírem a sobrevivência humana. É assim que em Tolstói observamos um conflito entre seu romance e as estruturas sobretudo religioso-políticas dessa Rússia do Dezenove: num momento de nacionalismos e revoluções no mundo, a Rússia mantinha-se estática, resistente aos ideais conquistados pela Revolução Francesa, ao crescimento das democracias liberais e das repúblicas.

O caminho da “falsidade à salvação”⁸ é a temática que atravessa todo o livro. É a “concepção definitiva dos temas que Tolstói já havia anunciado em suas histórias iniciais”,⁹ e a arte instrumentalizada crava a instauração dessa verdade. Para isso, parte-se do lugar da consciência de si, com Nekhliúдов intoxicado pelos privilégios:

Se lhe perguntassem por que ele se considerava superior à maioria das pessoas, não conseguiria responder, pois sua vida inteira não revelava nenhuma qualidade especial. [...] Contudo, Nekhliúдов não tinha a menor dúvida em reconhecer a sua superioridade, recebia as manifestações de respeito como algo devido e ofendia-se quando não as recebia.¹⁰

É esse Nekhliúдов que fazia parte da corte de justiça que julgaria Máslova:

[...] era ela, a mesma jovem, ao mesmo tempo filha adotiva e empregada, pela qual estivera apaixonado um dia, totalmente apaixonado, e que depois seduziu numa embriaguez de loucura, e abandonou, e da qual nunca mais se lembrou, porque aquela lembrança era torturante demais, acusava-o de um modo demasiado evidente e mostrava que ele, tão orgulhoso da sua honestidade, não só não era honesto, como procedera com aquela mulher de um modo francamente infame [...] ¹¹

Tolstói nos mostra ainda pessoas que estavam autorizadas a julgar outras, e nessa visita à corte podemos constatar as fraquezas dos que compunham um julgamento pautado nas leis

7 Tolstói, 2013, p. 21

8 Steiner, 2006, p. 67.

9 Idem.

10 Tolstói, 2013, p. 35.

11 Tolstói, 2013, p. 46.

e na moralidade (ou não moralidade) dos homens sem-lei e imorais e do próprio sistema. As cenas iniciais no tribunal ironizam: “todos ouviram com atenção respeitosa”, mas um jurado exalava “um cheiro de bebida [...] enquanto tentava sufocar um arrote ruidoso”.¹² Ao arguir os acusados, o presidente perguntava-lhes sua religião, ao que a resposta era: “russa, ortodoxa”.¹³ Está formado todo o contexto em que vai se dar o desenrolar dos maiores conflitos da obra: religião, sociedade, cultura.

Na sequência, temos as revelações ideológicas de Tolstói dadas quase em lista; um diálogo entre a vida que é e a vida que deveria ser, descrito por meio dos correlatos entre vida, natureza, campo e bondade, já que, ao falar de Nekhliúdob, Tolstói nos revela que, no ano em que viveu junto às tias, o príncipe era “feliz e tranquilo”,¹⁴ mas ele começou a perceber a crueldade e a injustiça do regime da propriedade privada. Foi o vazio moral que levou ao deslumbre o conteúdo oculto de Nekhliúdob, que, ao deixar o campo e ir à cidade, deixou também de ser um rapaz “puro, abnegado, disposto a entregar-se a qualquer boa causa”, para agora ser “egoísta depravado, requintado, que só amava o seu prazer”.¹⁵ O sabor da juventude era o desvendamento do mundo, mas, agora, nas condições em que vivia, abria mão da importância do “contato com a natureza e com pessoas que tinham vivido, pensado e sentido antes dele”, porque a prioridade eram “as instituições humanas e as relações com seus companheiros”.¹⁶ Essa adoção dos valores da Modernidade vem da transformação que Nekhliúdob sofreu ao partir do campo para a cidade: havia parado de “acreditar em si e passou a acreditar nos outros”.¹⁷

Uma postura diante do mundo

A diversidade de percepções geradas pela busca do natural leva Tolstói à indicação de uma postura do homem diante do mundo, num contraponto à arte “paupérrima de conteúdo”¹⁸ das altas classes europeias, fruto de uma arte voltada para si mesma: ele propõe que Nekhliúdob, “o nosso caro filósofo”, tenta livrar-se das limitações dos sentimentos provenientes do autoprazer e da insegurança da desaprovação, mas a sociedade reprimia sua virtude, isto é, o caminho civilizatório é dado como

12 Tolstói, 2013, p. 44

13 Tolstói, 2013, p. 45.

14 Tolstói, 2013, p. 56.

15 Tolstói, 2013, p. 59.

16 Idem.

17 Tolstói, 2013, p. 60.

18 Tolstói, 2016, p. 85.

antinatural, afastando o homem de suas verdadeiras intenções e desejos. Vemos isso quando Nekhliúдов “renunciou à pequena propriedade que herdara do pai e entregou-a aos camponeses, porque considerava injusta a propriedade privada da terra”. Contudo, “Quando considerava necessário moderar suas necessidades, [...] todos achavam isso estranho e uma excentricidade esnobe, mas, quando consumia grandes somas de dinheiro [...], todos elogiavam o seu gosto e lhe davam objetos caros de presente”.¹⁹

Em Nekhliúдов, como em todo homem, havia duas personalidades: o homem espiritual, que fazia sua a felicidade dos outros, e o homem animal, que só procurava o bem individual, disposto a sacrificar tudo pela própria felicidade. Ele lutava contra os opostos: seu egoísmo afogado no prazer e a consciência de “ter feito algo muito ruim, algo que era preciso corrigir”²⁰ – mas não era essa uma reparação preocupada com Katiucha, e sim com o juízo que fariam do seu procedimento com ela. O que poderia acontecer a ela não tinha importância.

[...] No fundo, no mais fundo da alma, sabia que agira de modo tão detestável, sórdido, cruel, que com a consciência daquela conduta ele não poderia mais não só condenar quem quer que fosse, como também olhar as pessoas nos olhos, sem falar que não poderia considerar-se um jovem belo, nobre, magnânimo, como se considerava então. Mas precisava considerar-se assim, para continuar a levar uma vida animada e alegre. Para isso, o único meio era não pensar no assunto.²¹

De volta à sala do julgamento, quando Máslova é condenada injustamente, o escrutínio do sistema judiciário resume-se a poucas e atrapalhadas demonstrações de desleixo em contraponto com a afirmação de que o *verdictum* do júri exprimia um ato de grande importância social: ali, cada um pensava só em si, inclusive ignorando orientações importantes para que o julgamento fosse levado a termo. A sorte dos “criminosos” estava nas mãos de pessoas descomprometidas com a situação, e “a opinião do porta-voz do júri começou a preponderar, em especial porque todos estavam cansados e mais propensos a aderir à opinião que prometia uni-los mais rapidamente e, desse modo, libertar todos eles”,²² pois “[...] todos estavam cansados, com vontade de se livrar o mais depressa possível e, por isso mesmo, dispostos a concordar com a decisão que mais rapidamente pusesse um fim a tudo aquilo”.²³

19 Tolstói, 2013, p. 60.

20 Tolstói, 2013, p. 74.

21 Tolstói, 2013, p. 75.

22 Tolstói, 2013, p. 89.

23 Tolstói, 2013, p. 91.

Depois da experiência da audiência, à noite, na casa dos Kortcháguin, é que “algo especialmente desagradável e ridículo”²⁴ começou a incomodar Nekhliúдов, sobretudo o instigando a levar a termo suas relações com a aristocracia. É daí que temos a primeira ponta do fio que conduz a via de ressurreição de que trata o livro, saindo de um mundo de falsidade em direção à salvação: ele quer “respirar livremente”²⁵. Mas sua vida ainda era um contrassenso: “Como desvencilhar-se da contradição entre reconhecer a ilegitimidade da propriedade da terra e a posse das terras herdadas da mãe?”.²⁶ Ele assumia a injustiça da propriedade individual, mas os lucros lhe eram indispensáveis para viver.

Ao comparecer a mais um dia de júri, que julgaria mais um caso de dois pobres coitados, Nekhliúдов entende que homens aristocratas infelizes, mas ricos e instruídos, julgam seus irmãos pobres, igualmente infelizes, condenando-os à perdição, mas para cuja perdição eles mesmos contribuíram – essa é a premissa de Tolstói. Eis o descabimento de um sistema de justiça que dá soluções simples e injustas em julgamentos inúteis e imorais. É nesse momento que Nekhliúдов indaga como não tinha percebido tudo isso antes, e como os outros ainda não tinham feito.

Ao pedir para não fazer mais parte do júri, Nekhliúдов se vê em uma necessidade íntima de “conversar consigo mesmo”, com seu “eu autêntico, divino, que habita todas as pessoas”.²⁷ É a partir daí que temos um contrabalanço entre o que é natural e o que é antinatural na visão de Tolstói: resolvido e condenando-se a acompanhar a condenada Máslova para diminuir-lhe o sofrimento, Nekhliúдов segue-a até a prisão e decide ir com ela para a Sibéria. Com a ressurreição dessas percepções e desses valores, começa a renascer também a alma de Nekhliúдов, que recupera esses sentidos perdidos na cidade. Para Tolstói, “a moralidade da vida urbana é fundada na injustiça. [...] na dialética tolstoiana, a vida rural cura o espírito do homem não apenas por sua beleza tranquila, mas também porque abre seus olhos para a frivolidade e exploração inerentes a uma sociedade de classes”.²⁸

O príncipe quer reparar o que causou a Katiucha, mas, vendo-a em sua adaptação à nova existência sentenciada pelo júri, pensa que essa não é a criatura que ele conheceu. Assim, “Sentia que precisava despertá-la espiritualmente e que isso era muito difícil; mas a própria dificuldade da tarefa o atraía”.²⁹ Estava dado o

24 Tolstói, 2013, p. 98.

25 Tolstói, 2013, p. 106.

26 Tolstói, 2013, p. 107.

27 Tolstói, 2013, p. 132.

28 Steiner, 2006, p. 67.

29 Tolstói, 2013, p. 151.

propósito da vida de Nekhliúdob. No afã de entregar por meio de sua arte um sentido de valor e uma crítica à existência, Tolstói nos faz entender de onde parte a corrupção dos homens; para extrapolar um cenário dado e ajustado aos moldes modernos, ele escancara em Nekhliúdob e Máslova a sociedade do Dezenove, admitindo que, com a intenção de retomar o conteúdo de existir, Nekhliúdob empresta seu vigor de vida de Máslova, e, vindo a perdê-la, perderia a importância que atribuía a si próprio. As entranhas do tecido social são debulhadas quando Tolstói admite que, para quem tem dinheiro, tudo é possível, e o rico não responde a processo: “Para os ricos, não tem processo no tribunal, a gente sabe”.³⁰ Rico, Nekhliúdob é esse “príncipe aristocrata” que busca redenção no redimir, tentando superar o fato de sentir “vergonha de si mesmo” ao assistir ao espetáculo [da prisão] “com tranquilidade”.³¹

Ressurreição é uma narrativa de encontros que despertam em Nekhliúdob tudo o que ele já foi e tudo o que desejava ser. Sua ressurreição é um processo lento, sofrido, doloroso, nostálgico, bucólico, e depende tanto do campo quanto da cidade. Apesar de Tolstói ser apegado a proclamar o cenário agropastoril como instância de salvação, é a cidade que faz Nekhliúdob perceber os impropérios da relação campo-civilização. Sem o elemento civilizatório não haveria o que redimir, pois o homem se perceberia em seu ambiente natural (a natureza), sem nada que o pudesse corromper – e o que já chegou a corromper o campo (como na doação de suas terras, quando os próprios camponeses querem saber como tirar lucro da situação) é o que corrompe a cidade: “Maldito dinheiro”,³² Nekhliúdob exclama.

Vítimas da “crueldade das pessoas que [...] torturavam sem motivo”, os prisioneiros, “que não tinham culpa de nada”,³³ eram submetidos a “humilhação e tormento [...] só porque num papel não havia uma coisa escrita”. São essas as pessoas com as quais Nekhliúdob inevitavelmente se envolve durante sua saga rumo à redenção de Máslova, levando-o a, mais do que tudo, um encontro consigo mesmo – até porque é assim que para Tolstói a redenção tem início: do indivíduo para o todo, o que retoma Steiner³⁴ quando nos mostra que “O transcendentalismo político” de Tolstói e seus “pietismos” utópicos são profundamente melhoristas³⁵. O homem deve ser observado no movimento em direção ao reino da justiça e do amor na Terra, e é assim que Tolstói posiciona Nekhliúdob: na direção de um

30 Tolstói, 2013, p. 206.

31 Tolstói, 2013, p. 206.

32 Tolstói, 2013, p. 107.

33 Tolstói, 2013, p. 185.

34 Tolstói, 2013, p. 185.

35 Trata-se de uma doutrina entre o otimismo e o pessimismo, afirmando que o mundo é suscetível de melhorar.

sentimento novo, nunca antes conhecido: “a confiança na invencibilidade do amor”.³⁶ Contudo, nesse processo de “ressurreição” ao qual se submetia, nosso protagonista teve a dualidade como tônica: ao fazer boas ações, Nekhliúdob estava sempre orgulhoso de si mesmo e sempre a um passo de ceder à ambiguidade.

Ressurreição em contraponto à arte ruim, segundo Tolstói

A arte ruim, para Tolstói, segrega e promove desunião entre as pessoas.³⁷ A boa arte as conecta, as une. O que Tolstói traz, em *Ressurreição*, é essa doutrina de que é preciso viver uns pelos outros, e não na situação dada de caprichos, riquezas, desigualdades, burocracias injustas, sistemas planejados para a imperfeição e religião determinando a realidade de toda uma gente, pobre operária, que trabalhava à exaustão para erguer um “palácio imbecil e inútil, para algum homem imbecil e inútil, um daqueles mesmos que os arruínam e os roubam”.³⁸ Em Nekhliúdob, Tolstói reconhece o que chama de “tolice”³⁹ e tenta convencer seus demais personagens a entender o egoísmo e o descabimento de um sistema que perpetua uma sociedade pela qual ele, agora, sente “aversão”,⁴⁰ a mesma da qual até então fizera parte.

Como era de se esperar, ninguém da cidade ajudou Nekhliúdob; e, no campo, não o entenderam, pois os mujiques já estavam contaminados pela civilização moderna. Mas a arte de Tolstói, como “órgão espiritual da vida humana”,⁴¹ nos induz a um raciocínio ético e nos mostra como ela pode contribuir para um progresso de consciência:

– Mas o povo está na miséria. [...] Será que é preciso que os mujiques trabalhem até o fim de suas forças e não comam até matar a fome, para nós vivermos num luxo terrível? – disse Nekhliúdob [...].

– E o que você queria, que eu trabalhasse e não comesse nada? [...] – *Mon cher, vous finirez mal* – disse ela.⁴²

36 Tolstói, 2013, p. 193.

37 Tolstói, 2016, p. 174.

38 Tolstói, 2013, p. 237.

39 Idem.

40 Tolstói, 2013, p. 243.

41 Tolstói, 2016, p. 189.

42 Tolstói, 2013, p. 243.

“Meu caro, você vai acabar mal” é o que diz a tia a Nekhliúdob. Não têm destino bom aqueles que querem superar o mal moderno? É preciso reformular (nem sempre como o pensaríamos no século XXI) um ideal para o Dezenove, e Tolstói o faz rasgando o véu das inconsistências sociais: se não enxergavam, que enxerguem já — é esse o papel da verdadeira arte, pois, absolutamente intrínseca ao artista, a obra de arte “é fruto de toda a sua vida anterior”,⁴³ e por isso não deve “brutalizar e corromper as pessoas”,⁴⁴ mas oferecer um progresso de consciência “rumo à unidade e ao bem-estar”.⁴⁵ No percurso, é possível não estar sendo “totalmente sincero”,⁴⁶ mas é preciso lutar contra a dualidade.

De volta de São Petersburgo, Nekhliúdob retoma sua crítica ao tribunal, pensando “[...] na solução da questão sobre o que era, para que existia e de onde havia surgido a espantosa instituição denominada justiça criminal, cujo resultado era aquela prisão [...]”.⁴⁷ Nesse ponto, o personagem faz uma digressão a respeito de cinco espécies de criminosos e chega à conclusão de que a criminalidade poderia se originar simplesmente na indiferença da sociedade (“foram apenas malcuidados e deformados por ela”).⁴⁸ Nekhliúdob perguntava-se “para que e com que direito algumas pessoas trancafiam, torturam, deportam, chicoteiam e matam outras pessoas, quando elas mesmas são iguais às pessoas a quem elas torturam, chicoteiam e matam?”⁴⁹ Os princípios considerados razoáveis pela sociedade agora lhe pareciam “um crime e uma loucura”.⁵⁰ No ápice de sua reflexão, Nekhliúdob conclui que a organização judiciária nada tem que ver com justiça, e que seu objetivo é a “manutenção dos interesses de uma classe. O tribunal, a meu ver, é apenas um instrumento administrativo para a manutenção do estado de coisas vigente, vantajoso para a nossa classe”.⁵¹

A partir daqui, acompanhamos mais de perto a travessia de Nekhliúdob e de todos os prisioneiros à Sibéria, durante a qual ficou claro, ao notar como os prisioneiros eram tratados pelos oficiais, o exercício de privilégios baseados na distinção de classes sociais:

Pode-se tratar as coisas sem amor [...]; mas é impossível tratar as pessoas sem amor [...] porque o amor recíproco entre as pessoas é a lei básica da vida humana [...]. “Se você não sente amor pelas pessoas, fique quieto”, pensou Nekhliúdob, dirigindo-se a si mesmo, “cuide de si, das

43 Tolstói, 2016, p. 191.

44 Idem.

45 Tolstói, 2016, p. 191.

46 Tolstói, 2013, p. 292.

47 Tolstói, 2013, p. 301.

48 Tolstói, 2013, p. 303.

49 Idem.

50 Tolstói, 2013, p. 312.

coisas, do que quiser, mas não das pessoas. [...] Tome a liberdade de tratar as pessoas sem amor, como você fez ontem com o seu cunhado, e não haverá mais limites de crueldade e de ferocidade na relação com outras pessoas, como vi hoje, e não haverá limites de sofrimentos para você, como comprovei em toda a minha vida.⁵²

O papel da arte em Tolstói

A esta altura, alcançamos em *Ressurreição* uma reflexão que executa um papel formador e educativo e revela um resumo breve de todo o pensamento do autor. Tolstói conduz seu leitor na rota de uma consciência religiosa a respeito da vida, informando sentimentos e pensamentos que podem elevar os apreciadores de sua arte a um lugar que se posiciona contra a arte antinatural de seu tempo, que é “ruim e prejudicial”.⁵³ No trecho a seguir, vemos Tolstói por Tolstói, e entendemos a que sua arte se propõe, visto ser arte, pois sua intenção é prenunciar uma arte “infinitamente enriquecida de conteúdo”,⁵⁴ que transmite sentimentos “simples e acessíveis”⁵⁵ e instrui todos os tipos de pessoas a como viver. É assim que ele elabora sua crítica a toda a mentira social contra a qual argumenta em *Ressurreição*:

Todos vivem e agem, em parte, segundo os próprios pensamentos e, em parte, segundo os pensamentos dos outros. [...] Certas pessoas, na maioria dos casos, recorrem aos próprios pensamentos como um jogo mental, tratam sua própria razão como o volante de um maquinismo do qual foi retirada a correia de transmissão, e subordinam suas ações aos pensamentos dos outros – por meio do hábito, da tradição, da lei; outros, julgando que seus pensamentos são máquinas importantes para toda a sua atividade, quase sempre dão ouvidos às exigências da própria razão e subordinam-se a ela; só de quando em quando, e mesmo assim após uma avaliação crítica, seguem aquilo que outros resolveram. Símonson era um homem desse tipo. Avaliava tudo, decidia conforme a razão, e o que decidia, assim fazia. Após concluir, ainda quando aluno do liceu, que a renda do seu pai, um militar da intendência, não era ganha honestamente, comunicou ao pai que era preciso devolver aquela fortuna para o povo. Quando o pai não só não lhe deu ouvidos como o repreendeu duramente, ele saiu de casa e parou de usar os recursos do pai. Tendo concluído que todo o mal que acontecia provinha da falta de instrução do povo, ele, ao sair da universidade, uniu-se aos *naródniki*, foi ser

52 Tolstói, 2013, p. 339.

53 Tolstói, 2016, p. 103.

54 Tolstói, 2016, p. 197.

55 Tolstói, 2016, p. 197.

professor numa aldeia e corajosamente pregava aos alunos e também aos camponeses tudo o que considerava justo e repudiava o que julgava falso. Foi preso e julgado. Durante o julgamento, concluiu que os juizes não tinham o direito de julgá-lo e declarou isso. Quando os juizes discordaram dele e continuaram a julgá-lo, Símonson resolveu que não ia responder e calou-se diante de todas as suas perguntas. Foi deportado para a província de Arkhánguelsk. Lá, elaborou para si uma doutrina religiosa que orientava toda a sua atividade. A doutrina religiosa consistia em que tudo no mundo era vivo, não existiam coisas mortas, todos os objetos que consideramos mortos, inorgânicos, são apenas partes de um vasto corpo orgânico que não podemos abarcar e por isso a missão do ser humano, como uma partícula de um grande organismo, consiste em conservar a vida desse organismo e de todas as suas partes vivas. Por isso ele considerava um crime aniquilar um ser vivo: era contra a guerra, a pena de morte e qualquer assassinato, não só de gente como também de bichos.⁵⁶

Partindo do ponto de observação do povo, colocando o camponês como tópico principal, Tolstói constrói um edifício grandioso e universal, épico, “artístico” no sentido tolstoiano da palavra, em que ele estabelece o fundamento e o grau de importância do que os sentimentos de sua arte comunicam e que é determinado pela consciência religiosa de um povo que tem acesso a essa arte: “o propósito da vida”⁵⁷ — pelo sofrimento de um (o camponês, Máslova), ele enxergou o sofrimento de todos. A maturidade que Tolstói pavimentada em seus personagens retrata, portanto, “um ideal de humanidade livre, que concebe e afirma todas as estruturas da vida social como formas necessárias da comunidade humana”.⁵⁸

Deus, nesse edifício tolstoiano, está “estranhamente ausente”.⁵⁹ Nekhlíúfov invoca Deus várias vezes, mas a resposta nunca aparece. Para Steiner, “[...] essa ausência de Deus não somente se concilia com os propósitos religiosos dos romances de Tolstói, como também é um axioma oculto do cristianismo dele”.⁶⁰ Diante de um determinismo social incoerente, injusto e inadequado, como o do sistema de tribunais, seu vazio moral resultante implica destinos trágicos e destrutivos.

Em recortes específicos, Tolstói trava diálogo direto com a religião como estava dada na Rússia no dezenove, e, por isso, priorizava declarar “o absurdo da fé”,⁶¹ a inexistência dos dogmas religiosos e a libertação disso tudo, até comentando uma

56 Tolstói, 2013, p. 358.

57 Tolstói, 2015, p. 201.

58 Lukács, 2009, p. 139-140.

59 Steiner, 2006, p. 58.

60 Steiner, 2006, p. 58.

61 Tolstói, 2013, p. 381.

espécie de represália em relação “à ilusão em que o haviam mantido”, zombando dos dogmas e do sistema. Tanto nos discursos quanto na composição dos ambientes das cenas, religião e política estão sempre paralelas, assim como se via na Rússia de Tolstói: o czar era a figura divina, e a política estava sob seu encargo.

Nekhliúдов ia lutando entre o desejo de fazer o bem, os indícios de respostas ao “como viver” que encontrava no caminho e o peso que era o seu “dever”, que “parecia penoso e estranho”, com uma sensação “não só desagradável, como também dolorosa”, fazendo-o sofrer.⁶² Nekhliúдов quer “salvar” Katiucha, mas, no decorrer da história, o sacrifício dele “já não era tão relevante”,⁶³ e estava ausente o heroísmo do qual ele poderia se orgulhar. Seu propósito de vida apenas parece não pronunciado, pois Nekhliúдов “teria de traçar um novo plano de vida”,⁶⁴ mas, num plano maior de desdobramentos dessa sequência de descobertas que está prestes a chegar a um fim, o qual Tolstói transforma em começo (a ressurreição), é da percepção da salvação de *um* que Nekhliúдов perceberá o propósito maior da vida.

Nos caminhos com o comboio, na prisão, nos dormitórios – isto é, no projeto de justiça injusta da Rússia –, Nekhliúдов identificou um plano de desmoralização nacional e “via como esse objetivo [...] era alcançado com sucesso. Pessoas simples [...] assimilavam noções novas [...] que consistiam sobretudo em que toda profanação, toda violência contra a pessoa humana, toda aniquilação da pessoa humana é permitida, quando for conveniente”.⁶⁵

Perguntas e respostas

A busca de Nekhliúдов é encontrar a resposta para a sua pergunta a respeito do propósito da vida: Qual é ele? Mas não o encontrava. Não entendia “o erro incompreensível segundo o qual umas pessoas podem castigar outras”.⁶⁶ Contudo, essa resposta começa a surgir quando, num jantar na casa do governador, na Sibéria, Nekhliúдов encontra quem depois entendemos como um “missionário” (o pesquisador a respeito das deportações), alguém que quer visitar a prisão. Com ele vai Nekhliúдов, e é nessa visita que conversa com um velho e chega à primeira afirmativa direta de Tolstói sobre como, portanto,

62 Tolstói, 2013, p. 391.

63 Idem.

64 Idem.

65 Tolstói, 2013, p. 396.

66 Tolstói, 2013, p. 398.

deveria ser o sistema de julgamento dos homens – ou como não deveria: “Cuide da sua vida e deixe os outros em paz. Cada um cuida de si”.⁶⁷

Diante dos Evangelhos, Nekhliúdob compreende que a resposta que procurava, angustiado, era a mesma que Jesus dera a Pedro: “consistia em perdoar sempre, a todos, um número infinito de vezes, porque não existem pessoas que não sejam elas mesmas culpadas e que, portanto, poderiam castigar e corrigir”.⁶⁸ Tolstói reforça seu ideal de religião como um sentimento partilhado, com valores comuns a toda a humanidade, apresentando o evangelho em preceitos “simples, claros, práticos e exequíveis”, que caso fossem cumpridos instaurariam um “regime de sociedade humana completamente novo, no qual não só toda a violência que tanto revoltava Nekhliúdob seria eliminada por si só, como ainda se alcançaria o bem mais elevado acessível ao ser humano – o Reino de Deus na terra”.⁶⁹ E *Ressurreição*, sua arte, é o veículo ideal para transmitir essa resposta à pergunta *Como viver?* a todos que assim o desejarem.

Pela leitura de Nekhliúdob dos Evangelhos, Tolstói lista os preceitos que devem guiar o bem-viver:

O primeiro mandamento (Mateus 5, 21-26) consistia em que uma pessoa não só não deve matar, como também não deve zangar-se com um irmão, não deve considerar ninguém insignificante, “um renegado”, e se brigar com alguém deve fazer as pazes antes de fazer uma oferenda a Deus, ou seja, antes de rezar. O segundo mandamento (Mateus 5, 27-32) consistia em que o homem não só não deve cometer adultério, como deve evitar os prazeres da beleza da mulher e, uma vez unido a uma mulher, nunca deve traí-la. O terceiro mandamento (Mateus 5, 33-37) consistia em que a pessoa não deve prometer alguma coisa com um juramento. O quarto mandamento (Mateus 5, 38-42) consistia em que a pessoa não só não deve retribuir olho por olho, como deve oferecer a outra face quando for agredida, deve perdoar as ofensas e suportá-las com resignação e não recusar a ninguém o que a ela for pedido. O quinto mandamento (Mateus 5, 43-48) consistia em que a pessoa não só não deve odiar os inimigos, não deve lutar contra eles, como deve ainda amá-los, ajudá-los, servi-los.⁷⁰

Essa revelação pôs Nekhliúdob a sonhar com como poderia ser a vida “se as pessoas fossem educadas segundo [essas] regras”.⁷¹ Ele “não só tinha consciência e acreditava que, ao cumprir tais mandamentos, as pessoas alcançariam o mais

67 Tolstói, 2013, p. 398.

68 Tolstói, 2013, p. 424.

69 Tolstói, 2013, p. 425.

70 Idem.

71 Idem.

elevado dos bens acessíveis a elas, como agora tinha consciência e acreditava que toda pessoa nada mais precisava fazer senão cumprir tais mandamentos, que nisso estava o único sentido razoável da vida humana [...]”.⁷²

O livro se encerra com o que, para Tolstói, era a máxima da religião: deixar de pensar em si mesmo e dedicar-se a viver para os outros: “[...] tudo o que lhe aconteceu dali em diante ganhou para ele um significado inteiramente distinto do anterior”.⁷³ Steiner⁷⁴ nos lembra que o último parágrafo de Ressurreição (“Como terminará essa nova fase de sua vida, o futuro mostrará”) é um exemplo ainda mais explícito da ausência de uma cortina final no romance tolstoiano; o efeito é o de um continuum vivo no qual a narrativa individual tinha marcado um segmento breve e artificial”, sendo “[...] um romance estranho, imperfeito e generoso, que enxerga, além do caos, o advento da graça”.⁷⁵

Referências bibliográficas

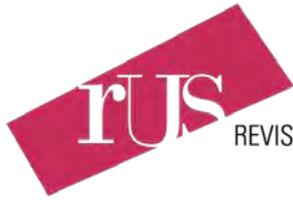
- FIGUEIREDO, Rubens. “Uma nota sobre Ressurreição”. Tolstói (Org. Bruno Gomide). *Fragmentos*, Universidade Federal de Santa Catarina, n. 38, p. 37, jan.-jun./2010, Florianópolis, Editora da UFSC. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos>. Acesso em: 30 jan. 2024.
- LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: 34, 2009.
- STEINER, George. *Tolstói ou Dostoiévski*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- TOLSTÓI, Lev. *O que é arte: a polêmica visão do autor de Guerra e Paz*. Tradução Bete Torii. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- TOLSTÓI, Liev. *Ressurreição*. Tradução do russo e apresentação por Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

72 Tolstói, 2013, p. 426.

73 Idem.

74 Steiner, 2006, p. 77.

75 Steiner, 2006, p. 30.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Tolstói contra a idolatria shakespeariana

Tolstoy againt Shakespeare

Autor: Valteir Vaz
Faculdades de Tecnologia do Estado de São Paulo,
São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 26
Publicação: Maio de 2024
Recebido em: 03/05/2024
Aceito em: 07/05/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.224728>



VAZ, Valteir.
Tolstói contra a idolatria shakespeariana
RUS, São Paulo, v. 15, n. 26, pp. 227-232, 2024.

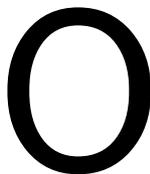
Tolstói contra a idolatria shakespeariana

Valteir Vaz*

Resumo: Esta resenha apresenta em linhas gerais os principais argumentos do ensaio de Lev Tolstói *Shakespeare e o drama*.

Abstract: This review presents the main ideas of Leo Tolstoy's essay *On Shakespeare and on Drama*.

Palavras-chave: Lev Tolstói; William Shakespeare; Drama
Keywords: Leo Tolstoy; William Shakespeare; Drama



* Professor das Faculdades de Tecnologia do Estado de São Paulo (Fatec), professor da Escola Técnica Estadual Jornalista Roberto Marinho (SP) e professor-colaborador do programa de pós-graduação em Letras Estrangeiras e Tradução da Universidade de São Paulo (USP). Graduação em Letras (Português/Inglês) pelo Centro Universitário Fundação Santo André (2006). Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada (2012), Doutorado (2017) e Pós-doutorado (2021) pela Universidade de São Paulo. <http://lattes.cnpq.br/7858853184194380>; <https://orcid.org/0000-0002-9960-3332>; valteir.vaz@fatec.sp.gov.br

polêmico *Shakespeare e o drama*, de Lev Tolstói, publicado originalmente em 1906, ganha uma versão nacional recente pela Biblioteca Diamante, da Editora Nova Fronteira, com tradução e notas de Aurora Bernardini. A publicação reacende a discussão em torno do legado do dramaturgo inglês, aplaudido pelos palcos do mundo todo, mas nem um pouco atrativo ao severo escrutínio do autor de *Anna Kariênina*.

Se Harold Bloom reafirmou o lugar incontestado que Shakespeare ocupa no panteão do cânone literário ocidental, Tolstói, décadas antes, desejou fazer exatamente o oposto: ele apresenta de forma franca – com reparos que chegam a ser jocosos – a sua discordância da reverência universal à obra do dramaturgo. Afirma que por muito tempo não acreditou na sua própria impressão da obra do autor de *Hamlet*, por isso dedicou-se a sucessivas releituras em russo, em inglês e em alemão, tentando encontrar o que de tão especial o Ocidente via nela. Mas, não houve alteração alguma: “continuei sentindo invariavelmente a mesma coisa: aversão, tédio e incredulidade.”

Tolstói, consciente de que a opinião do mundo civilizado estava contra ele, se esforça para não dar a impressão de que a sua diatribe à “bardolatria”, na expressão de Bernard Shaw, não pareça consequência de um estado de espírito ocasional ou, talvez, de uma atitude leviana para com o assunto. Para tanto empreende uma análise a filigranas dos dramas shakespearianos, citando e explicando trechos nos quais se radicam suas principais divergências. Dentre todas as peças, inclusive entre algumas até mais famosas, o romancista russo escolhe Rei Lear como objeto de seu escrutínio pelo fato de ser justamente esse drama que a maioria dos críticos de maneira geral admira de forma entusiasmada (Goethe, Shelley, Victor Hugo, Turguêniev...).

O aspecto da peça que mais o escandaliza é o que ele denominou como “a ausência de sentido dos discursos das personagens.” Seguem-se, escreve ele, “longas conversas nesse estilo, o que suscita no leitor e no espectador o mesmo desconforto que se sente quando se ouvem piadas sem graça.” O que Tolstói realmente parece sentir falta em Shakespeare é moralismo, religião e “naturalidade”. “Esse sentimento verdadeiro, expresso em palavras simples, poderia suscitar compaixão, mas em meio ao delírio pomposo, incessante, de Lear, fica difícil notá-lo e ele perde seu significado.”

O aspecto da peça que mais o escandaliza é o que ele denominou como “a ausência de sentido dos discursos das personagens.” Seguem-se, escreve ele, “longas conversas nesse estilo, o que suscita no leitor e no espectador o mesmo desconforto que se sente quando se ouvem piadas sem graça.” O que Tolstói realmente parece sentir falta em Shakespeare é moralismo, religião e “naturalidade”. “Esse sentimento verdadeiro, expresso em palavras simples, poderia suscitar compaixão, mas em meio ao delírio pomposo, incessante, de Lear, fica difícil notá-lo e ele perde seu significado.”

Outro aspecto a ser observado no ensaio é que a grande maioria das citações que Tolstói apresenta como sendo retiradas de obras do dramaturgo, na verdade, parecem recuperadas de memória, ou seja, frequentemente não correspondem ao original e não resgatam o inegável e excelso teor poético do bardo inglês. Mais severo a esse aspecto é o parecer de George Orwell, que, mais de uma vez, se dedicou a comentar o polêmico ensaio do autor de *Guerra e Paz*: “Tolstói se contradiz várias vezes; o fato de estar lidando com uma língua estrangeira faz com que ele não compreenda muita coisa, e acho que há pouca dúvida de que seu ódio e ciúme de Shakespeare o fazem recorrer a certa falsificação, ou pelo menos à cegueira intencional.”¹

Mas Tolstói não esteve sozinho ao vociferar contra o culto a Shakespeare: na própria Rússia, por exemplo, Tchernichévski e Dobroliúbov, representantes da crítica socialista e, posteriormente, da crítica de orientação realista-socialista, reagiram com aprovação ao ensaio de Tolstói contra Shakespeare. Já no Ocidente, figuras de relevo expressaram juízos semelhantes aos do romancista russo, os casos mais notáveis são os do filósofo Ludwig Wittgenstein e do dramaturgo Bernard Shaw, este, em um pequeno texto também incluído em *Shakespeare e o drama*, escreve: “embora seus escritos nos entretenham enormemente, sua moral é sem originalidade... segundo a apreensão de Tolstói, ou Shakespeare permanece como pensador ou então ele cai.”

Harold Bloom, que em sua obra crítica considerou Tolstói² o maior prosador russo e colocou Shakespeare como o maior poeta inglês, tentou diminuir o embate ideológico suscitado pelo ensaio, quiçá encontrando nele certos traços de rivalidade senil e, principalmente, da intransigência que curiosamente (e felizmente) não se encontra na obra ficcional do grande Lev Tolstói.³

1 ORWELL, 2022, p. 266.

2 Bloom: “O mais notável ressentido de Shakespeare foi o Conde Liev Nicolaievich Tolstói, um dos não reconhecidos ancestrais da Escola do Ressentimento” (p. 62)

3 BLOOM, 2001, p. 62-63.

Como conclui a tradutora no prefácio, “o leitor verá que as justificativas que o Tolstói moralista, pedagogo e conservador da última fase dará para a sua diatribe contra Shakespeare implicam certo tipo de valores não mutáveis, natureza dominante, moralidade e transcendência, justamente o que foi negado por Shakespeare em sua grande obra, projetando-se para além de seu tempo.”

Mas o que Tolstói conseguiu com seu terrível ataque a Shakespeare? A esse respeito, deixemos que Orwell novamente nos diga: “Com seu ataque furioso, deveria ter demolido Shakespeare por completo, e ele evidentemente acredita que o fez. Desde o momento em que o ensaio de Tolstói foi escrito, ou, de qualquer forma, desde que começou a ser amplamente lido, a reputação de Shakespeare deveria ter murchado. Os amantes de Shakespeare deveriam ter percebido que seu ídolo havia sido desmascarado, que na verdade não tinha méritos, e deveriam ter cessado imediatamente de ter qualquer prazer com ele. Mas isso não aconteceu. [...] Longe de ter sido esquecido como resultado do ataque de Tolstói, é o próprio ataque que foi quase esquecido.”⁴

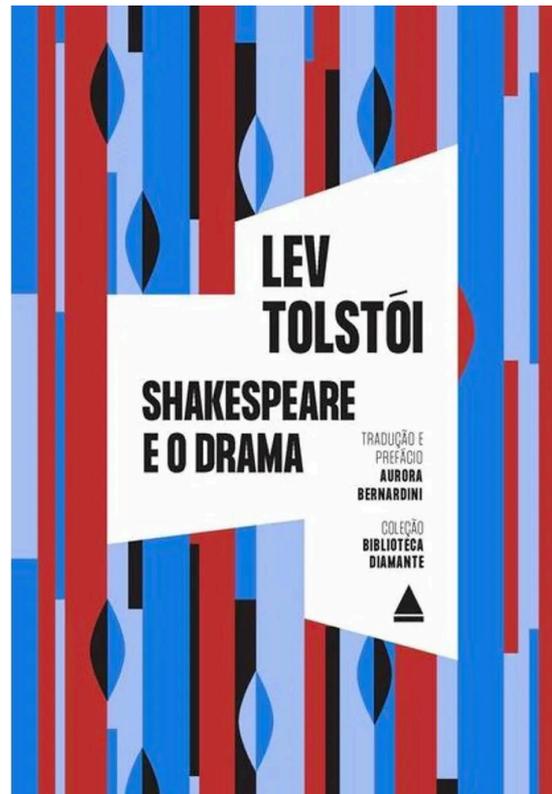


Fig. 1. Capa do livro “Shakespeare e o drama”, de Lev Tolstói. Tradução de Aurora Bernardini. Publicado pela Editora Nova Fronteira, 2021.

⁴ ORWELL, 2022, p. 267.

Referências bibliográficas

- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a Escola do Tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- ORWELL, George. *Por que escrevo e outros ensaios sobre literatura*. Trad. Ricardo Harada. Campinas: Sétimo Selo, 2022.
- TOLSTÓI, Lev. *Shakespeare e o drama*. Trad. Aurora Bernardini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

System and Parody: Notes Towards a Description of Two Aspects of the Theory of Translation of Russian Formalism

*Sistema e paródia: notas para uma
descrição de dois aspectos da teoria da
tradução do formalismo russo*

Autor: Cristian Cámara Outes
Université Libre de Bruxelles, Bruxelles, Belgique, Suisse
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 26
Publicação: Maio de 2024
Recebido em: 05/02/2024
Aceito em: 02/05/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.221756>

OUTES, Cristian Cámara
*System and Parody: Notes Towards a Description of Two
Aspects of the Theory of Translation of Russian Formalism*
RUS, São Paulo, v. 15, n. 26, pp. 233-251, 2024.



System and Parody: Notes Towards a Description of Two Aspects of the Theory of Translation of Russian Formalism

*Cristian Cámara Outes**

Abstract: In this paper we look into the theoretical and aesthetic conceptions of Russian formalism and the way in which these were applied to the specific field of translation studies. The functions of translation are examined in the theoretical and historical-literary studies published by Viktor Shklovsky, Yuri Tynyanov and Boris Eikhenbaum between the years 1913 and 1928. As a result of this analysis, we find that two key terms in formalist considerations about translation are those of system and parody. Throughout the theoretical evolution of the school, we see the continuity of certain theoretical constants: systematic, dialectical and dynamic understanding of literary systems and a persistent discussion about the nature of the relationships between translation and writing. From this realisation, the conclusion is drawn that Russian formalism has not been sufficiently assimilated by contemporary scholars working in the field of Translation Studies, and that its fundamental ideas might still exert an enriching influence on research carried out today.

Resumo: Neste artigo analisamos as concepções teóricas e estéticas do formalismo russo e a forma como estas foram aplicadas ao campo específico dos estudos da tradução. As funções da tradução são examinadas nos estudos teóricos e histórico-literários publicados por Viktor Shklóvski, Iuri Tiniánov e Boris Eikhenbaum entre os anos de 1913 e 1928. Como resultado desta análise, percebemos que sistema e paródia são dois termos-chave nas considerações formalistas sobre tradução. Ao longo da evolução teórica da escola, vemos a continuidade de certas constantes teóricas: a compreensão sistemática, dialética e dinâmica dos sistemas literários e uma discussão persistente sobre a natureza das relações entre tradução e escrita. A partir desta constatação, conclui-se que o formalismo russo não foi suficientemente assimilado pelos estudiosos contemporâneos que trabalham no campo dos Estudos da Tradução, e que as suas ideias fundamentais podem ainda exercer uma influência enriquecedora na investigação realizada hoje.

Keywords: Translation theory; Theory of literature; Russian formalism; Literary systems; Parody; Viktor Sklovsky; Yuri Tynyanov; Boris Eikhenbaum

Palavras-chave: Teoria da tradução; Teoria da literatura; Formalismo russo; Sistemas literários; Paródia; Viktor Sklovski; Iuri Tiniánov; Boris Eikhenbaum

*On this account, no category of literary analysis (...) can be held stable.
The system is in constant motion; form is this motion's name.*

Ilya Kliger

T

he evolution of Russian formalist literary theory presents an extraordinary coherence and continuity. In a nutshell, this continuity can be described as the extrapolation, during the 1920s, of the dissolving consequences of the initial term of deautomatisation towards broader and more general fields of analysis: genre theory, theory of history, conception of poetic semantics, aesthetic ontology or negative definition of the essence of literariness. As late as 1927, Boris Eikhenbaum underscored again the red thread that runs through all formalist theorising when he declared: "The permanent inadequacy between the transmental essence of art and language is the internal antinomy of art that governs its evolution" (1998, p. 49).

Within this consistent evolution, the outlining of the term "system" constitutes a fundamental milestone in the overcoming of the initial approach that focused somewhat unilaterally on strict phonocentrism and the isolated analysis of artistic procedures. The period between 1919 and 1921 can be considered the moment when formalist authors developed the conceptual foundations of a comprehensive theory of literature as a dynamic system, in which deautomatisation is promoted as a fundamental feature of the relations between forms both in the synchronic and diachronic levels. In 1919, Boris Eikhenbaum writes "On the artistic Word"; Viktor Shklovsky, "The Relationship between Devices of Plot Construction and General Devices of Style"; and Yuri Tynyanov "Dostoyevsky and Gogol: A Notes Towards a Theory of Parody" — published 1921 —, all of which contain references to the systematic-differential constitution of literary contexts (work, genre, epoch, etc.). In 1921, Shklovsky first published "Literature without a Plot: Rozanov", which

*MA in Literary Studies and Aesthetics at Universidad Complutense de Madrid ("The Sound Poetry among the Artistic Practices of the Avant-garde"), MA in Literary Theory at Universidad Iberoamericana de México ("Form and Sound in the Literary Theory of Russian Formalism"), PhD at Charles University of Prague ("The Russian Formalism, The Czech Structuralism, and Their Influence on Contemporary Translation Theory"). Between 2013 and 2016 he lectured on Spanish language and literature at Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russia). Since 2016 he has been the director of the collection SDVIG - Theoretical Texts of the Russian Avant-garde (Ediciones Asimétricas, Madrid). Since October 2023 he has been a postdoctoral researcher at Université Libre de Bruxelles. <https://orcid.org/0000-0001-5993-2767>; cristiancamara@hotmail.com

elaborates the characterisation of literary systems as teeming with energetic shifts between centre and periphery that came later to be generally regarded as canonical. Although in this article we are concerned mostly with the translation theory of Russian formalism, it appears essential to devote a brief mention to the conceptual foundations of the authors' general systematic conception, in order to establish the necessary framework for the subsequent analysis.

The development of the systematic conception seems to have been a collective enterprise in which it is difficult to establish clear precedence and chronological priorities (who said what first or who took the cue from who). Moreover, it is revealing that in Eikhenbaum's texts prior to his conversion to formalism (which we can date to the joyful text "Discourse on Criticism", published on 12 May 1918), we find numerous anticipations of the later systematic conception. In 1914, in a review of the republication of the Russian translation of the *Outpourings of an Art-Loving Friar* (or.: 1797; rus. tr.: 1826), by W. Wackenroeder, Eikhenbaum deplores the circumstance that the present age lacks an adequate understanding of Romantic poetry as a set of "interweaving lines" ("skreshchivaiushchye linii") (1987, p. 291). In the article "On Chekhov", published in 1916, he defines Chekhov's production in terms not of genius or internal psychological dispositions, but rather of his relative position within the historical-literary evolution, and thus defines him as an "epigone" of the realist generation (1987, p. 318), with which he tries to break away by various formal means. The notion of epigonism, stripped of evaluative colouring, would later become crucial in formalist analyses. These prefigurations point to the fact that Eikhenbaum as well, just like the authors he studies, is a "complex knot" ("slozhny uzel") (1987, p. 371), and that formalist theory derives from earlier elements and influences subjected to reaccentuation and transformation.

In the above-mentioned text "On the Artistic Word" we can concretely point out the moment when the initial phonocentric orientation, involved yet in a degree of Dionysian essentialism, gives way to a description of the displacements between systems. Undoubtedly, poetry here continues to consist of a "struggle with the material" that is at the same time a generator of meanings and a revivifier of the world, just as in previous accounts by Shklovsky concerning zaum futurist poetry. But it so happens that the concept of "formal difficulty" has become relative to historical contexts. The case in point, which later became the trademark of the school, is that of Pushkin's work. In contrast to the rhetoricism and convolutedness of previous poetry, Pushkin is characterised by his facility and proximity to colloquial language:

This does not mean at all that the progress or development of poetic language is in all cases determined by the degree of its approximation to the spoken language. Poetic language always remains a language completely conventional, self-contained, with its own traditions and its own special internal history. The complex rhetorical style is replaced by a "simplified" style, which in its development leads to the formation of a new "complexity" (1987, 338-339).

This in no way represents a pendulum swing as stipulated by the German formalist H. Wöllflin between two poles as those of Classicism and Baroque. Instead, according to Eikhenbaum, "any element of the material can stand out as a form-giving dominant" (*formoobrazyiushchaya dominanta*)" (1987 [1923], p. 430). Formal-literary change is properly unpredictable and hazardous and depends on the sum of correlations present in a system. Indeed, depending on the period, it can respond to incitements external to the literary evolutionary system, coming from other artistic or extra-artistic "series" (sociological, economic, ideological, institutional and other types). But nevertheless it will depend on the repertory of forms available in the system to acquire expression, and must necessarily incorporate a component of rupture and transgression in order to consolidate as a relevant "literary fact". In the words of the opponent of formalism Pavel Medveded, the essence of literature is reduced to its differential quality: "mere difference from" (1994 [1928], pp. 184). Or as Shklovsky explains already in 1919: "the work of art is perceived only on the background and through its association with other works of art. The form of the work of art is determined by its relation to other previously existing forms. The material of the work of art is invariably underlined and accentuated. Not only parody, but generally any work of art is created in parallel and in opposition to a previous model. A new form does not appear to express a new content, but to replace an old form that has lost its artisticity" (1919, p. 120).

This kind of consideration required a thorough descriptive analysis of the constitution of the systems of the past ("dynamic archaeology"), in order to establish the relations of force and the set of "interweaving lines" at play. Moreover, the rigorous constructivist character of formalist' epistemology of history advocated that changes in the present of the researcher involve transformations in the meaning of past texts, but this must be left for another occasion. The fact is that only a thorough description of a system as a whole makes it possible to recognise how a given work deviates from the dominant conventions and on which previous models it relies to effect this displacement. Formalist texts are replete with such detailed analyses of the emergence

and expansion of a new formal constructive principle that replaces a previous one that had already exhausted its aesthetic effectiveness. As an example, we can mention the article that Eikhenbaum devotes to the poet Fyodor Sologub. Sologub entered the literary scene in 1883, "only five years after the death of Nekrasov", who with his realist-oriented poetry and colloquial intonation had struck a tremendous blow to classical poetry:

It seemed that these beautiful traditions could no longer be resurrected, that Fet would be the last one to sing delicate poems about love, and that only people from the older generation would take the trouble to listen to them. However, historical dynamics and dialectics are more complicated than it usually seems. In fact, at that time a new return to intimate lyricism and small forms was already taking shape. A new revival of the lyrical magic of the word, of the lyrical "enchantment", that had retained its strength in the poems of Tyutchev and Fet at a time when it was appreciated by few. (...). The poems of Fyodor Sologub belong to the same lyrical style, albeit complicated and transformed. (1987 [1924], p. 371).

Nekrasov had inherited Pushkin's colloquial intonation, but combined it with a realist orientation and "low", "anti-poetic" lexicon and themes. He had inherited Pushkin as much as he had fought with him. Thanks to this he had created a poetic construction dominant from the 1840s to the 1880s. At this time, the poetic verbal series had yielded to the novel the dominant position in the literary system (Dostoyevsky, Tolstoy, Turgenev, Chekhov), painting occupied the top position in the system of the arts, and the arts as a whole exhibited an orientation towards political discourse. Tyutchev himself had also inherited and fought with Pushkin, but inherited and fought different things. Throughout this period, both Tyutchev and Fet were considered poets of little significance and practically dilettantes. From the early 1880s onwards, the internal evolutionary logic of poetry itself promoted a shift that would soon give birth to symbolist poetry. Tyutchev and Fet acquired a renewed significance for young poets, poetry regained its canonised throne from prose, music became the model to follow, and the arts as a whole turned their backs on everyday reality and social issues and became absorbed in researching their own components. But nothing can prevent that, in a later development of the system, Tyutchev and Fet fall out again from grace and become irrelevant, poetry and prose exchange positions, or a new art appears as a pole of attraction (say, cinema), etc.

Literary evolution as a "change of systems" is a process in which everything is in motion and in constant conflicting shifts. It is characterised by non-linearity and marked negativity or differential significance. In a new system, the canonical authors,

themes, genres, etc., of the previous system become secondary. In their place appear others that most often come from "minor lines" and peripheral zones of the previous system, albeit complexified and transformed in these shifts. The meaning of the works of the past, but also of the works of every present, depends entirely on the interpretative forces that successively appropriate them. Basil Lvoff has elaborated in convincing terms on this very notion of differential significance for Russian formalism: "The kind of meaning at issue is not that of a single work taken in and of itself; what matters is systemic meaning, which arises in comparison: of a single work with all the other works, of a certain genre with all the others, of a national literature with Weltliteratur and, finally, of the system of literature as a whole with other systems" (2021, p. 32).

2

In a recapitulatory text of 1927, explaining the achievements and main features of the formal method, Boris Tomashevsky wrote:

This notion of the internal determination of literary evolution has particularly attracted researchers' attention toward national factors in literary revolutions (...). International relations are the object of scrupulous study, but in describing the transmission of ideas and literary facts from one country to another, the main preoccupation is to clarify what national factors have led to a recourse to foreign models (...). Thus the influence of Dostoevskii and Tolstoy on the French novel is a problem in the national evolution of the French novel, and not at all a fact imposed from outside (...). The assimilation of foreign elements is essentially an act of preliminary adaptation. Literary translation should therefore be studied as a constitutive element of the literature of each nation (2003, pp. 362-363).

Admittedly, the central relevance of translations and translational phenomena in formalist texts has not been very often observed in recent times, but from the "contemporaries' perspective" it was an undeniable fact that could not be overlooked (in this paper we follow the line of opinion that sees Tomashevsky and other members of the Moscow Linguistic Circle more as "contemporaries" than as fully-fledged members of the formalist school). In the analysis of historical dynamism and the concrete description of system change, translation always plays a major role as a plastic force that enters into the struggles of the epoch. It is one of the sources from which can be

extracted new “discoveries”, in the sense that Eikhenbaum confers to the term: “The creation of new forms is not an act of invention, but of discovery, because these forms existed in a hidden way in the forms of preceeding epochs” (1924, p. 14). Whether it is a study of the evolutionary significance of a particular author, or the configuration of an epoch, or the emergence of a particular procedure or genre, translation always appears as an essential element. Russian formalism's conception of literature is eminently transnational and comparative. In this sense, formalist analyses address from an innovative angle numerous aspects that resonate in contemporary discussions in Translation Studies.

The roles of translations in target systems are multiple, multifunctional, and multidirectional. On many occasions, indeed, translations are called upon to help introduce innovations into systems which, for various reasons, are reluctant to it. In other words, translations appear as useful tools in the effort of a new literary generation to deautomatise worn-out forms. But this is not always the case, and analyses show that translations perform the most diverse tasks. One might even say that there is a certain indifferentiation between translations and original works, and both are considered on an equal footing.

In a 1923 text Shklovsky notes: “Sterne was perceived in Russian Romanticism in its purely thematic aspect, while in Germany at the same time he was perceived as a constructive principle, that is to say, it acquired from him that which in any case it was to develop autonomously” (1990, p. 76). Sterne’s work was assimilated in two different ways in two contemporary systems, Russian and German, according to the respective evolutionary needs of each. In Germany it became a force that contributed to the development of the fragmentary novel of Jean Paul Richter and E.T.A. Hoffmann, of enormous evolutionary importance for the later European novel. The same result occurred in Russia almost a century later with Vasily Rozanov, not due to Sterne's direct influence, but to an indirect influence, through his impact on a “minor line” of Russian prose, subordinate and peripheral, the line of Rtsy, Shperk and Goboruch-Otrok, of which Rozanov was the “canonizer” (1990, p. 76). The least that can be said is that, in this brief passing mention, we find the convoluted paths and various temporalities of affectation of translations. Sterne's influence on German Romanticism is a direct, straightforward influence, of the kind we

usually have in mind when we think of translation. Sterne's influence on Rozanov is delayed and subterranean, a second moment influence, mixed with other local elements with which he has lived through a process of fermentation. It is not clear whether we have a term at the moment a term to refer this particular type of distant affectation. However, it is worth drawing attention to the fact that Shklovsky does not even consider it necessary to mention that he is talking about translations or foreign influences: he is talking about formal innovation and literary change as such.

Similarly, in the book Eikhenbaum devotes to the study of the evolution of nineteenth-century Russian poetry (*Melodics of Russian Verse*, 1922), or in the books where he engages with individual authors (*Anna Akhmatova*, 1922; *The Young Tolstoy*, 1924; *Lermontov: A Study in Literary-Historical Evaluation*, 1924), translation is always "as a force that enters in the general dynamics of the epoch", as a fundamental element of the historical process that unfolds "not as a single line of facts, but in the complex form of interweaving and contradiction of various traditions and methods, whose struggle with each other is what constitutes the epoch (1924, p. 14). For example (one example among many), as I have already mentioned, Tyutchev is the continuator of Pushkin and the rival of Nekrasov, and also of Lermontov, each of whom prolongs different elements of the master's poetry. At the same time, Tyutchev fights tooth and nail against Pushkin, and in this struggle he draws on both local and foreign traditions: "In Tyutchev's poetry we observe an interesting combination of Russian lyric poetry traditions (Derzhavin and Zhukovsky) and German influences (Novalis, Heine and others). The usual understanding of Tyutchev as Pushkin's direct heir is a historical-literary error. Linear and mechanical heredities do not exist either in literature or generally in art" (1922, pp. 77-78). If we move backwards, one of the poets mentioned on whom Tyutchev relies to wrestle with Pushkin is Zhukovsky, "one of the most difficult problems in the history of Russian poetry" (Id., p. 30), and himself another poet who relied heavily on translations to constitute his style. Zhukovsky's historical task was to displace Lomonosov's neoclassical poetry, to move from a rhetorical and philosophically-erudite poetry to a still elevated but subjective and intimate poetry: "Thanks to his translations of German and English ballads (Schiller, Uhland, Southey), he began to free himself from the elements of the meditative ode of the Gray type, and developed and strengthened his technique" (Id., p. 53). In other words, if we recapitulate this short passage: Tyutchev makes use of both translations and poets of local translation, in particular Zhukovsky, but Zhukovsky in its turn was already traversed by translations. Not only that, but in the following argumentation we see that Zhukovsky mobilised certain

translations in order to combat other translations of a different kind against Pushkin, and in this struggle he draws on both local and foreign traditions: "In Tyutchev's poetry we observe an interesting combination of Russian lyric poetry traditions (Derzhavin and Zhukovsky) and German influences (Novalis, Heine and others). The usual understanding of Tyutchev as Pushkin's direct heir is a historical-literary error. Linear and mechanical heredities do not exist either in literature or generally in art" (1922, pp. 77-78). If we move backwards, one of the poets mentioned on whom Tyutchev relies to wrestle with Pushkin is Zhukovsky, "one of the most difficult problems in the history of Russian poetry" (Id., p. 30), and himself another poet who relied heavily on translations to constitute his style. Zhukovsky's historical task was to displace Lomonosov's neoclassical poetry, to move from a rhetorical and philosophically-erudite poetry to a still elevated but subjective and intimate poetry: "Thanks to his translations of German and English ballads (Schiller, Uhland, Southey), he began to free himself from the elements of the meditative ode of the Gray type, and developed and strengthened his technique" (Id., p. 53). In other words, if we recapitulate this short passage: Tyutchev makes use of both translations and poets of local translation, in particular Zhukovsky, but Zhukovsky in its turn was already traversed by translations. Not only that, but in the following argumentation we see that Zhukovsky mobilised certain translations in order to combat other translations of a different sign. And it will be better to not even get started with Lomonosov, or we might risk get lost in translations without any hope of ever finding the way out.

In this agonistic conception of influence, Eikhenbaum repeatedly insists on the consideration of literary works as heterogeneous mixtures, as a collage of elements of different procedences that constantly enter into new relations. The literary work is an intersection of components (thematic, phonic, metric, stylistic) which come from other places and acquire new meanings when entering new formal contexts. According to the author, through a combination between different things "new subordinate trends are formed and appear new interweavings between traditions, which prepare future revivals of verse" (1922, p. 78).

If we move now to the article "O. Henry and the Theory of Novel" (1925), we will find other functions at play for translations. The text does not focus solely on the diachronic development of one domestic system, but on the significance of the same element, the work of the American writer O. Henry (1862-1910), in two different literary systems, American and Russian. In the contemporary situation of Russian literature in the mid-twenties, Eikhenbaum notes the tremendous importance that translations have acquired, "Russia has suddenly become a country of translations" (1987, p. 366), due to a crisis in local production. In

this case, according to Eikhenbaum, the volume of translated literature comes to "fill a gap", while the crisis in which domestic production is plunged finds a resolution. This volume of translated literature, therefore, does not intervene to point out new development possibilities, promote new combinations and hybridisms, but has rather an exclusively "entertainment" character. It is made up of novels (mainly American and English, somewhat less German and French) to be "read on the train", and therefore does not belong to the subsystem of artistic literature as such, but to that of commercial literature, with which it entertains changing relations in each period. Within this specific context, the formidable success of O. Henry's translations comes from a completely different source. They stand out from the rest of the translated novels in the sense that they appear "on demand" (*po zakazu*), and reveal new possibilities for difficult plot construction. This is the case even if –or because of–, as Eikhenbaum explains, these short stories have a completely different significance in Russia and the United States. In the latter, "Henry's stories, of course, constitute the result of a long and uninterrupted culture of this genre (...). In Russia these stories appeared outside of these national-historical links and, consequently, they were perceived differently (...). In this very particular –and often false– way, foreign literature is refracted through local tradition" (2004 [1925], online).

The notion of refraction is not a very common term in formalist texts to tackle the change of meaning of formal elements when passing from one system to another. However, the phenomenon itself is very frequent. One of the moments when it seems most pregnant with consequences is Yuri Tynyanov's detailed analysis of Tyutchev's Russian translations of H. Heine's poems:

In this way, in two different languages (...) it is given as if one and the same thing. This would be the case if in verbal art the fundamental importance rested only on the meaning, and not also on the coloration, if the poetic image were only referential, and not also verbal (...). Against the background of Derzhavin, the image of Tyutchev acquires an archaic, ode-like tone (...). In this way, the genesis of Tyutchev's poem comes indeed from Heine's poem. However, here we have two different arts. (...) Heine's ballad has been transformed into a march, with elements of chorus and dialogue (...). The differential quality of Heine's poem is the colloquial brevity of the periods and the simplicity of the lexicon; the differential quality of Tyutchev is the pathos, the rhetorical building of the periods and the archaizing lexicon" (1977 [1921], pp. 32-34).

The refraction is observed here as a productive process. The strenuous attempt on the part of Tyutchev to preserve identity, as a result of the application of the dialectical laws of self-creation of forms, turns out to be a production of difference. No matter how much Tyutchev tried to convey all the characteristic features of the style of the original, the final product is not a transposition but a Russian poem, a verbal object that makes sense only in the context of the target system. The translation of a German poem by Tyutchev, and perhaps any possible translation, results in the creation of a different poem pertaining to a different evolutive system: "foreign art was an impulse for Tyutchev, a pretext for the creation of works whose tradition goes back to eighteenth-century Russian poetry" (1977, p. 37).

3

According to J. Munday, one of the most characteristic features of the current situation in translation studies is the great variety of definitions that exist regarding the question "what is translation?": "However, such definitions still do not answer the questions of the limits of translation, and the boundaries between translation, adaptation, version, transcreation, etc. (...). Such contradictory attempts at definition highlight the difficulty, and even futility, of expecting watertight categories for what might be viewed as a cline of strategies under the overarching term of translation" (2009, p. 7). In contemporary translation studies there is something like a central lack of definition, the very term translation is questioned as a reality endowed with an objective and indisputable consistency: "the category of translation is vague and unhelpful" (BASSNETT, 1998, 38). According to Rita Copeland, translation does not exist as such, "it does not have an absolute trans-historical meaning»" (1995, p. 222). Instead, the focus of interest has been turned to a whole series of liminal, marginal, hybrid, unlocatable phenomena, about which it cannot be assured with certainty that they are a translation or something else. In the words of Sherry Simon, one of the pressing tasks facing the present is that of "developing a vocabulary in translation studies that acknowledges the continuum of writing practices" (2007, p. 107).

Today we have numerous terminological proposals to refer to this continuum of writing practices, which together emphasize the intrinsically productive nature of translations, and therefore tend to overthrow or deconstruct, to a greater or lesser extent, an inherited dichotomy opposing the values, places and processes of the original and the copy. Sukanta Chanduri has written that each work is immersed in a constant transformative intertextual flow: "Every work therefore becomes the site of an ongoing intertextual process involving works before and after itself (...). Translation in the accustomed sense, out of one language into another, is the most radical of these displacements" (2007, pp. 87-89). Haroldo de Campos has the same kind of processes in mind when he opts for the terms of "transcreation" or "tropical plagiarism" (1996, p. 32), while Paolo Valesio recurs to the notion of "transpoetry": "poetry, in short, is never attested in a stable position: it is in movement, in a fluid situation of continuous translatio or traductio (...). The activity of poetry is always in some way a translation process" (1996, p. 32). According to M. Tymoczko, we are dealing here with general trait that defines the epoch:

It is a curious fact of contemporary literary studies that very different branches of literary theory have converged on the same insight: every telling is a retelling. Deconstruction, as well as its critical progenitors, has been at pains to point that the writers do not simply create original texts, to a great extent every literary text is dependent on texts that have gone before and, moreover, literature is as much about literature as about life. There are not only text and context, but a fabric of intertextualities that links texts to other literary works, both textual predecessors and contemporaries. Thus, a literary work, like a translation, depends on previous texts: neither is an "original semantic unity", both are "derivative and heterogeneous". Every writing is a rewriting (1999, p. 41).

One could say that we find here at work the schema of the transfer from uncles to nephews. Contemporary translation studies, since the so-called "cultural turn" of the 1980s and 1990s, define themselves in opposition to the essentialist, isolationist, dichotomist and logocentric doctrines of the linguistic paradigm of translation theory in the second half of the 20th century (R. Jakobson, E. Nida, J. Catford, J.P. Vinay and J. Darbelnet, and others). In this movement of departure and deviation, they return to the positions of modernist translation theory (E. Pound, P. Valéry, W. Benjamin, J. Mukařovský, J. L. Borges, and others), i.e. the kind of considerations that had remained in a secondary or peripheral position from the 1950s to the 1980s (O. Paz, H. Friedrich, Peter Szondi, H. Meschonnic, and others). Of course, it is a transformed return, and one that has the

peculiar trait of the downright neglect of the past. But systems are indeed entitled to amnesia, and forgetting can have enriching and productive consequences, as Nietzsche already explained. Incidentally, current social infatuation with innocuous AI technologies would seem to correspond better to a simplistic translation theory such as the one provided by the linguistic paradigm, but we ascertain that this is not the case. Social factors may influence the evolution of other discursive systems, but not necessarily and not always.

Be it as it may, it remains true that even within the modernist moment the translational theses of Russian formalism occupy a position of extreme radicalism. We will contend now that the notion of parody and parodistic processes elaborated by Russian formalists might effectively be ranked among the terms used to refer the "continuum of writing practices". As early as 1919, Eikhenbaum published an article dealing with the book of stories *The Tales of the Late Ivan Petrovich Belkin*. The author notes that these stories have come down to his time as a "mystery", as something properly unreadable. Already Bielinsky despaired of the book because he could see no way to squeeze any edifying philosophy out of it, and around the same time Nadezhny exclaimed in bewilderment "What is all this supposed to mean?" ("K chemu vsyo eto?"). And yet, in the moment when they were first published, according to Pushkin's own account, "Baratinsky burst out laughing as he read them". It happens that it is all a play with the narrative genres of the time and the breaking of conventions: "in these novels things do not end up as one might expect at first. They all precisely parody traditional plot schemes (...). Thus the *Belkin Tales* are organised around a single device - a sudden denouement or an unexpected twist of familiar plot schemes" (1987, p. 344). The original parodic construction assumes that the reader will be able to make a double reading, a reading that keeps before the eyes at the same time the model and the comic deviation from it. At a later point, however, the "double bottom" disappears and is forgotten, ceases to be palpable, and these stories begin to be read as "normal stories", stories with a single plane. But in the original context its evolutionary significance was all contained in the transgressive moment back and forth, encapsulated in a certain inbetweenness: "psychology again plays no role (...). It is again all about movement, about composition, about unfolding (*razviertyvanii*). The beginning is given in the spirit of the sentimental short stories by Karamzin. But these stories are used here as a kind of background against which Pushkin's deviations from tradition stand out" (Id., p. 346). And already here, in its first critical appearance, parody slides towards acquiring a much more general descriptive value:

The parodization (*parodirovanie*) of plot schemes, the incongruity with their traditional movement is a frequent phenomenon in literature. Artistic thinking often works according to the laws of calambour: it employs traditional arrangements that have strong associations connected to them, but then something unexpected, something "accidental" is introduced, destroying the mechanical development of the plot scheme. The traditional formula is thus given a new meaning (1987, p. 347).

Once again, this formulation of the transgressive literary movement was already present earlier in Eikhenbaum, in his texts of the pre-formalist period. In particular, in his critique of the traditional concept of "influence" as employed by the methodology of positivist historicism. Zamiatin's early texts are a departure from the strong narrator of Andreiev's novels, in them the narrator disappears and gives way to a "teller" embedded in the narration. In this procedure, Zamiatin follows the line of Leskov and above all Remizov: "Remizov can be felt in the very rhythm of his style. But it is very likely that this is not a simple imitation, but a more organic connection. For a beginning author this can only be helpful (1987 [1913], p. 291). When considering the relations between Pushkin and figures such as Byron and Chateaubriand, Eikhenbaum reproaches the notion of influence as insufficient: "it is not the fact of the influence itself that is important, but its character, its meaning" (1987 [1914], p. 388). And in discussing the reception of Wackenroeder's book in Russian Romantic poetry he outlines an opposition between the terms of "borrowing" and "correlation": "We have not yet moved beyond the study of actual borrowings, and the meaning of these borrowings, their fundamental principles, have not been studied, the question of correlations has not even yet been adequately posed" (1987 [1914], p. 299). Parody comes to refer, with a particular slant, to the very thing that the young Eikhenbaum was looking for earlier through the terms of "organic connection" and "correlation". The elucidation of such correlative relations in their precise character must become the "central task of literary history" (Id., p. 300). As we have mentioned above, at practically the same time Shklovsky asserted: "Not only parody, but generally any work of art is created in parallel and in opposition to a previous model"; and Yuri Tynyanov undertook a detailed study of the relations of parodisation: positive parodisation in "Dostoevsky and Gogol. Towards a Theory of Parody", and negative parodization in "Nekrasov's Poetic Forms" (1921).

In the text "Nekrasov's Poetic Forms" (1921), Tynyanov begins by opposing the traditional conception of parody as a restricted procedure of exclusively comic-burlesque character. Instead, in the author's opinion, parody should be promoted as a fundamental procedure within the dialectical substitution of

literary trends, and thus acquire an inescapable historical-descriptive value. Parody has two functions, mechanization of a previous construction and new reorganization of the elements in a different construction. For this reason, it allows for an analytical breakdown of what the term deautomatization conceptualized as a single movement. The moment Nekrasov enters the Russian poetic system in the forties of the nineteenth century, the system is dominated by imitators and epigones of Pushkin and Lermontov. Imitation, adaptation and epigonism would be in this case formal transfers without change of function. In order to break with the dominant poetic modes, at first, Nekrasov parodies them by introducing prosaisms into the canonical metrical structures (thus merging the levels of high and low). It is only in a second moment that Nekrasov creates a new poetic construction in which the presence of previous elements is no longer perceptible:

The essence of his parody is not in the mockery of the parodied, but in the very perceptibility of the displacement (*sdvig*) of the old form through the introduction of prosaic themes and lexicon. While this form is still linked to an earlier work (...) the oscillation between the two works, which arises as a result of such a kind of parody, produces a comic effect. But as soon as the perceptibility of the other work disappears, the question of the introduction of new stylistic elements into old forms obtains a resolution. Nekrasov's parody (like many other types of poetic parody) juxtaposed rhythmic-stylistic figures of the "high" style with "low" themes and lexicon. But with the destruction of the self-evident parody, a series of elements that hitherto were alien to the elevated style became entrenched into it (1977 [1921], p. 24).

In a later text from 1928 that remained unpublished until 1977, "On Parody", Tynyanov returned to this term and elaborated on the same theses as before: "parody is an evolutionary phenomenon of extraordinary importance (...). The history of parody is linked most closely with the evolution of literature (...). The history of Russian parody still awaits its researchers" (1977, pp. 296-309). There is no doubt that Tynyanov was the member of the formalist group most committed to the study of parody and the one who most developed the term theoretically. However, at this point in order to draw our last conclusions we would like to turn again to the playful Shklovsky.

In his article "Eugene Onegin (Pushkin and Sterne)" (1923), Shklovsky starts with a simile between works of art and icebergs. The underwater part of icebergs endures a progressive erosion, and then suddenly at a certain moment they "overturn" and thus offer a completely different view: "no longer pointed but flat-

surfaced". Then he continues: "Literary works have the same fate. From time to time our understanding of them is overturned: something that was funny becomes tragic, something that was beautiful is perceived as banal. It is as if the artistic work is written anew" (2004 [1923], pp. 175-176). In order to illustrate this phenomenon, Shklovsky provides a series of examples: the symbolist's reading of Gogol (from realism to hallucination) and then a number of shifts in the reception of Shakespeare: Johnson, Voltaire, the Romantic theatre, Goethe, Aleksandr Sumarokov, and the new *mise-en-scenes* by contemporary directors such as Tairov and Radlov: "A new Shakespeare was perceived every time" (Id., p. 176).

Possibly, the most interesting aspect in this enumeration concocted by Shklovsky is what we could call again a certain indistinction. In this passage we find an enumeration of different strategies or procedures of productive reception of Shakespeare, a kind of reception that transforms our perception of the original work. Among them we can mention the literary criticism, or perhaps what we would call now literary history (Johnson and Voltaire); also literary influence (the case of the reception of Shakespeare in European Romantic theatre); and different stages or *mise-en-scene* (those of Radlov and Tairov).

Among these strategies, we also find a mention to a translation proper, that of the neoclassicist Aleksandr Sumarokov of *Hamlet* (1745), which Shklovsky's translator Emily Finer explains in a note that was of an extraordinarily adaptative character: the play ends well and Hamlet and Ofelia get married (!). This is very much in line with the detailed attention that formalists devoted to translations and the multiple functions they play within the evolution of literary systems.

However, in the light of all the previous considerations concerning the phenomenon of parody, we could find a remarkable item in the composition of this list. Amidst all the other cases, Shklovsky has introduced also an original literary work, and by the way none other than the *Wilhelm Meister*. According to Shklovski, in this novel Goethe wanted to "re-fashion" *Hamlet*.

In the light of the above, our claim is that Shklovsky was perfectly conscious of what he was doing here and which were the implications of including an original work such as this one in one rank with all the other strategies mentioned, from criticism to influence and translation proper. In fact, it was just the logical consequence of the previous work both on parody and on the notion of work as dynamic construction where materials proceeding from very different places collide in a tense, unresolved ("excentric") manner.

Put briefly: Shklovsky is referring here to the essential secularity of all writing, to a special energetics of writing that

implies that all writing is rewriting. There is no such a thing as first original writing and then (chronologically and ontologically) different kinds of rewriting (as for example would have it contemporary authors such as André Lefevere or Gideon Toury, despite their occasional iconoclastic posturing, still very much under the influence of the dichotomic modes of thinking of previous structuralistic paradigm). Translation in this sense, according to the formalist standpoint, is a production of verbal artifacts no different than any other kind of writing.

This is something quite new and provocative, and very much in line with many things that contemporary scholars in translation studies are telling us. But it is also –according to the formalist scheme of archaism and/ as innovation–, something rather ancient: a return to a humanist and rethorical conception of *imitatio autoris* as general mimetology that we can find clearly expressed in, for example, the *Antotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580) by Fernando de Herrera.

In recent times we have perhaps been too absorbed by the idea that the whole of literary and translation thinking of the past can be subsumed under the label of the history of logocentrism. The ancients, according to Tynyanov, knew better than us. The idea of a millenary "Platonic figure of translation", of translation as "embellishing restitution of meaning" (BERMAN, 2004, p. 248), despite all its analytical virtues and its capacity to make us think, projects an excessive continuity into the fabric of the past, compels us to view our conceptual traditions in an oversimplified way. One of the merits of formalism and the notion of parody as formal-literary creativity is that it invites us to engage with the past again as a problem.

Bibliographic References

- BASSNETT, S. (1998). "When a Translation is not a Translation?". In: BASSNETT, Susan and LEFEVERE, André (eds.). *Constructing Cultures. Essays in Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998, pp. 25-40.
- BERMAN, Antoine. "Translation and the Trials of the Foreign". In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 2004, pp. 240-254.
- CHANDHURI, Sukanta. "Translation and displacement. The life and works of Pierre Menard". In: SAINT PIERRE, Paul y KAR, Prafulla C. (eds.). *In Translation – Reflections, Refractions, Transformations*, Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins, 2007, pp. 87-94.
- COPELAND, Rita. *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages: Academic Traditions and Vernacular Texts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

- DE CAMPOS, Haroldo. "De las estructuras disipativas hacia la constelación: La transcreación de *Un golpe de dados/ Un coup de dés* de Mallarmé". In: VALESIO, Paolo y DÍAZ, Rafael F. (eds.). *Literatura y traducción: caminos actuales*. Santa Cruz de Tenerife: UIMP, 1996, pp. 49-63.
- EIKHENBAUM, B. *Mikhail Lermontov: Opyt istoriko-literaturnoi otsenki*. Leningrad: Gosudarstvennoe Izdatel'svo, 1924.
- EIKHENBAUM, B. *O literature. Raboty raznykh let*. Moscow: Soviety Písatel, 1987.
- EIKHENBAUM, B. "O. Henry i teoriya novellii", 1925. *Opojaz*, 2004. Available at: <http://www.opojaz.ru/ohenry/ohenry01.html> (01/05/2016).
- EIKHENBAUM, B. "Problemas de cine-estilística". In: ALBERÀ François (ed.). *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona: Paidós, 1998, 1927, pp. 47-58.
- KLIGER, Ilya. "Dynamic Archeology or Distant Reading: Literary Study Between Two Formalisms". *Russian Literature*, n° 122-123, Amsterdam, 2021, pp. 7-28.
- LVOFF, Basil. "Distant Reading in Russian Formalism and Russian Formalism in Distant Reading". *Russian Literature*, n° 122-123, Amsterdam, 2021, pp. 29-65.
- MEDVEDEV, Pavel. *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- MUNDAY, Jeremy. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. London: Routledge, 2008.
- SIMON, Sherry, (2017), "A Single Brushstroke'. Writing Through Translation: Anne Carlson". ". In: SAINT PIERRE, Paul y KAR, Prafulla C. (eds.). *In Translation – Reflections, Refractions, Transformations*, Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins, 2007, pp. 106-116.
- SHKLOVSKY, Viktor. *Gamburski schiot*. Moscú: Soviety Písatel, 1990.
- SHKLOVSKY, Viktor. *Poetika. Sbornik statiei*. Petrograd: OPOYAZ, 1919.
- SHKLOVSKY, Viktor. "Eugene Onegin (Pushkin and Sterne)". *Comparative Critical Studies*, vol I, 1-2, Edinburg, 2004, pp. 171-173.
- TOMACHEVSKY, Boris. "The New School of Literary History in Russia". *Style*, vol. 37, n° 4, University Park, 2003, pp. 353-366.
- TYNYANOV, Yuri. *Poetika. Istoria literatury. Kino*. Moscow: Nauka, 1977.
- TYMOCKO, Maria. *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester, St. Jerome, 1999.
- VALESIO, Paolo. «La poesía como traducción: Transpoesía». In: VALESIO, Paolo y DÍAZ, Rafael F. (eds.). *Literatura y traducción: caminos actuales*. Santa Cruz de Tenerife: UIMP, 1996, pp. 27-48.

O mito de Byron no dezembrismo russo: algumas considerações sobre a obra de Wilhelm Küchelbecker

Byron's Myth In Russian Decembrist Revolt: Reflexions on Wilhelm Küchelbecker's Poetics

Autora: Alice Vieira Botelho
Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto,
Minas Gerais, Brasil
Edição: RUS, Vol. 15, Nº 26
Publicação: Maio de 2024
Recebido em: 21/02/2024
Aceito em: 26/03/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.222350>

BOTELHO, Alice Vieira
*O mito de Byron no dezembrismo russo:
algumas considerações sobre a obra de Wilhelm Küchelbecker*
RUS, São Paulo, v. 15, n. 26, pp. 252-268, 2024.



O mito de Byron no dezembrismo russo: algumas considerações sobre a obra de Wilhelm Küchelbecker

*Alice Vieira Botelho**

Resumo: O artigo investiga a apropriação do mito do poeta britânico Lord Byron pela poética dos revolucionários Dezembristas russos. Num primeiro momento, apresentam-se informações contextuais sobre o fenômeno cultural do byronismo e sua relação com a missão do poeta-profeta enquanto herói cívico na Rússia. Sublinhamos as possibilidades e limitações de se construir uma subjetividade lírica marcada pelo individualismo romântico na Rússia das primeiras décadas do século XIX. Num segundo momento, faz-se um close-reading do poema “A morte de Byron”, de Wilhelm Küchelbecker, destacando o modo como Küchelbecker se apropria do mito de Byron para afirmar a soberania existencial e a emancipação política do poeta-profeta.

Abstract: This paper analyzes the relationship between Russian Decembrist revolutionary poets and Byron’s myth. Our point of departure is the historical context of the emergence of Byronism in Russia’s 19th century and the connection between Byron’s myth and the poet-prophet in Decembrist’s civic discourse. We expose the possibilities and obstacles that challenge the construction of a lyrical subjectivity rooted in Romantic individualism in Russia’s first decades of the 19th century. Finally, we build a close-reading of Küchelbecker’s poem “Byron’s death”, in order to identify how the poet resignifies Byron’s myth aiming to defend the poet-prophet’s sovereignty and political emancipation.

Palavras-chave: Dezembrismo; Byron; Küchelbecker
Keywords: Decembrism; Byron; Küchelbecker

1. O byronismo dos Dezembristas

O

s fragmentos abaixo são ambos de autoria do poeta e revolucionário Dezembrista Wilhelm Küchelbecker (1797-1846). O primeiro excerto é formado por versos que compõem o poema “A morte de Byron”, homenagem fúnebre ao gênio do poeta britânico Lord Byron, morto em 1824. O segundo é o trecho de um artigo escrito por Küchelbecker para o almanaque literário *Mnemozina*, intitulado “Sobre a direção da nossa poesia”:

O bardo, o pintor de almas ousadas,
A trovejante, jubilosa, perene
Eterna aposta – o grande homem,
Lá sobre a Hélade é renovado!¹

Enquanto isso nossos catálogos vivos cujos pontos de vista, análises e reflexões incessantemente se encontram no “Filho da Pátria” (*Syn Otiéchestva*), no “Competidor das Luzes e da Caridade” (*Sorievnovátel' prosvieschénia i blagotvoriénia*), no “Leal” (*Blagonamiérienyi*) e no “Mensagem da Europa” (*Viéstnik Evrópy*) geralmente colocam em um mesmo quadro a literatura grega e a latina, a inglesa e a alemã; o grande Goethe e o imaturo Schiller; o gigante dos gigantes Homero e o aprendiz Virgílio; o suntuoso Píndaro e o prosaico verzejador Horácio; Racine, o honrado sucessor dos trágicos antigos, e Voltaire, que era alheio à verdadeira poesia; o enorme Shakespeare e o monótono Byron.²

* Professora substituta no Departamento de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Graduada em Letras – Estudos Literários (2015), mestra em Literatura Brasileira (2018) e doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (2023), pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Sua tese de doutorado, intitulada “Eu não sou Byron, eu sou outro”: o poeta e a poetisa na poesia brasileira e russa do século XIX, foi aprovada com louvor pela banca examinadora e avaliada como contribuição inédita e expressiva tanto para o campo da literatura comparada quanto para o campo dos estudos russos.
<http://lattes.cnpq.br/5331979680879416>; <https://orcid.org/0000-0002-4555-9487>;
alice.vieirabotelho@ufop.edu.br

1 KÜCHELBECKER, Wilhelm. Todas as traduções são de minha autoria. «A morte de Byron» (*Smiert Báirona*). In: *Lirika i poemy. Tom piérviy*. Apresentação e notas de Iúri Tyniánov. Leningrad: Soviétskii Pisátel', 1939, p. 87-92. No original: *Бард, живописец смелых душ, /Гремящий, радостный, нетленный, /Вовек пари – великий муж, /Там над Элладой обновленной!*

2 Texto disponível em http://az.lib.ru/k/kjuhelxbeker_w_k/text_0180.shtml. Acesso em 21 de fevereiro de 2024. No original: *Между тем наши живые каталоги, коих взгляды,*

É bastante curioso que o mesmo Byron que na ode fúnebre é descrito em imagens elevadas como “pintor de almas ousadas”, “Eterna aposta” e “grande homem”, seja, no segundo fragmento de Küchelbecker, descrito como “monótono” e indigno de figurar ao lado de Shakespeare. Como é possível que, num mesmo ano, Küchelbecker se refira a Byron de maneiras tão antagônicas?

Lídia Guínzburg³ nos dá um princípio de resposta a essa questão, convidando-nos a entender a contradição de Küchelbecker como uma expressão das disputas com relação ao byronismo na Rússia do início do século XIX. Segundo a autora, entender essas disputas depende de uma separação entre a figura de “Byron” e o “byronismo”. Interpreto a formulação a partir da necessidade de se separar Byron enquanto uma personagem do tempo, uma figura cultural e um mito cultuado pelos poetas, por um lado, e a poética byroniana propriamente dita, por outro, ou seja, os traços estilísticos e/ou retóricos que pudessem emanar da obra de Byron. Essa diferença entre o mito de Byron e a poética byroniana viabilizaria com que, na Rússia da primeira metade dos anos 20 do século XIX, o poeta britânico fosse idolatrado por poetas membros de grupos literários radicalmente distintos, e por motivos totalmente antagônicos.

De um lado, tínhamos figuras como Kozlov (1779-1840) e Jukóvski (1783- 1852), que receberam a poesia de Byron filtrada pela influência da escola literária Sentimentalista de Nikolai Karamzin (1766-1826). Interessava a esse grupo, sobretudo, o *tópos* da melancolia e alguns arroubos sentimentais de Childe Harold, ou as meditações taciturnas do herói peregrino sobre as tumbas e ruínas das civilizações. Essa nota de melancolia e pessimismo – diga-se de passagem muito mais acentuada em epígonos e êmulos de Byron do que no próprio poeta britânico – foi bastante fecunda para o tipo de direção que esses autores pretendiam dar à poesia russa: o abandono da ode – gênero tradicional herdado do Classicismo russo e marcado por uma série de prescrições de composição – e sua substituição pela elegia, tida como mais adequada à construção de uma persona lírica romântica.

разборы, рассуждения беспрестанно встречаешь в "Сыне отечества", "Соревнователе просвещения и благотворения", "Благонамеренном" и "Вестнике Европы", обыкновенно ставят на одну доску словесности греческую и – латинскую, английскую и – немецкую; великого Гете и – незрелого Шиллера; исполина между исполинами Гомера и – ученика его Вергилия; роскошного, громкого Пиндара и – прозаического стихотворителя Горация; достойного наследника древних трагиков Расина и – Вольтера, который чужд был истинной поэзии; огромного Шекспира и – однообразного Байрона!

3 GUINZBURG, Lídia. "O problémié naródnosti i líchnosti v poézzi Dekabristov". In: *O rússkom realizmie XIX viéka i voprósakh naródnosti literatúry*. Gos. izd-vo khudoj. lit.-ry [Leningrádskoe otd-nie], 1960.

Num espectro totalmente oposto – e isso tanto num campo político quanto formal – estava a apropriação de Byron por alguns poetas vinculados ao movimento revolucionário Dezembrista russo, dentre os quais poderíamos destacar Kondráty Ryléev (1795-1826) e o próprio Küchelbecker. Para a poética Dezembrista, importava menos a influência das obras poéticas de Byron do que a sua figura cultural, em particular aquilo que mais despertava o culto de seu mito entre esses poetas: Byron visto como um herói revolucionário, cuja morte trágica em Mesolóngi na luta pela independência da Grécia o convertia num mártir disposto a sacrificar a própria vida no combate à tirania e à opressão.

Para os poetas Dezembristas russos, o mito de Byron coincidia com a imagem do poeta britânico como uma espécie de “profeta da liberdade”. Não por acaso tanto Ryléev quanto Küchelbecker escreveram poemas de homenagem fúnebre a Byron no contexto do episódio da sua morte na Grécia, e em ambos os poemas é possível verificar uma glorificação das virtudes heroicas de Byron, de sua coragem e postura de insubmissão política diante da autoridade. Esse último aspecto era crucial para o programa poético do Dezembrismo, em que a poesia estava diretamente atrelada à luta contra a autocracia e pela liberdade.

Os irmãos Bestújev, I. A. Iakúchkin, N. M. Muraviov, Küchelbecker, Ryléev, Griboiédov e todos os notáveis ideólogos e líderes dos Dezembristas eram leitores devotos do poeta britânico. Há críticos que chegam a afirmar que “nunca o amor por Byron na Rússia foi tão grande como no período de decepção universal com a política de Alexandre I e de ascensão das sociedades secretas na Rússia”.⁴ A participação direta de Byron no processo revolucionário da Grécia e o fato de ele se posicionar abertamente pela libertação nacional e emancipação política de vários países seriam gestos que significavam mais para os Dezembristas do que para qualquer outro escritor europeu.⁵

Sobre os diferentes poemas escritos em memória de Byron por Küchelbecker, Ryléev e Bestújev, Diakonova e Vacuro (1981) observam que esses textos tinham algo em comum: a ausência de limites/fronteiras entre literatura e política, ética e estética, individual e público, personalidade e trabalho. Eles reconhecem, por exemplo, a influência decisiva dos heróis byronianos dos *Oriental Tales* para inspirar a criação do retrato sombrio e melancólico do herói Voinaróvski, que protagoniza a obra homônima de Ryléev, mas enfatizam que “Ryléev não é

4 DIAKONOVA & VACURO, 1981.

5 Ibid., 1981: p.145-146.

um mero imitador”. Isso porque os elementos cívicos e políticos estariam muito mais presentes na poesia de Ryléev do que na de Byron. Essa observação nos leva a refletir um pouco sobre as próprias condições de formação de uma subjetividade romântica ou de uma ideia de *self* autônomo no contexto político-social das primeiras décadas do século XIX na Rússia.

A título de exemplo, se compararmos os famosos “O profeta”(1826), de Púchkin, e “O profeta” (1841), de Liérmontov, com um poema de Küchelbecker intitulado “A profecia” (1822), facilmente perceberemos que, embora também aborde o mito do poeta-profeta, o texto do poeta Dezembrista parece frio, impessoal, pouco atravessado por uma subjetividade lírica. Nos poemas de Púchkin e Liérmontov, bastam dois ou três versos para que se insinue um pronome marcador da primeira pessoa do discurso, que chama a atenção do leitor para o eu do poeta, centro irradiador do poema. Além disso, há uma diferença abissal de registro linguístico entre esses dois poemas e o do poeta Dezembrista: mesmo um leitor russo nativo provavelmente se incomodaria com a aspereza do arcaísmo linguístico, os eslavismos e a retórica bíblica de Küchelbecker.

A aparente carência de subjetividade lírica dos poemas de Küchelbecker se comparados aos de Púchkin e de Liérmontov talvez possa ser explicada por alguns versos de Ryléev (1795-1826). Tratam-se de versos retirados do final da dedicatória que Ryléev redige a Bestújev (1797-1837) no início de seu poema Voinaróvski (1823-1824). Sobre seus próprios versos, diz Ryléev a Bestújev:

Como um filho severo de Apolo.
Você não verá arte neles:
Mas você encontrará sentimentos vivos,
- Eu não sou um Poeta, mas um Cidadão.⁶

Para além do *tópos* da modéstia afetada, há um quê de verdade profunda nessa formulação: é possível que, para Ryléev, preferir autointitular-se “Cidadão” em detrimento de “Poeta” fosse verdade, uma vez que a poética Dezembrista foi marcada por uma apropriação da poesia para fins políticos de mudança social. Nesse contexto, a individualidade só era possível em termos e condições muito específicas. O “eu” do indivíduo que antes se fundia com o corpo político do Império Russo – subserviente ao tsar – agora, ao insurgir-se contra a autocracia e seus sistemas de controle e violência, não o fazia

⁶ Disponível em: <http://cfrl.ruslang.ru/poetry/ryleev/texts/vol1/47.htm>. Acesso em 21 de fevereiro de 2024. No original: Как Аполлонов строгий сын,/Тыне увидишь в них искусства:/Зато найдешь живые чувства,/— Я не Поэт, а Гражданин.

propondo um *self* rebelde autônomo, independente, nos termos em que é possível conceber o individualismo que sustenta o mito byroniano do poeta.

Lídia Guínzburg (1960) nos recorda de que no processo de individuação que se forma entre os revolucionários Dezembristas questões individuais são atravessadas por questões supraindividuais que dizem respeito à identidade nacional. Duas coisas são fundamentais: o fim da autocracia e a defesada soberania nacional. Para tanto, o lugar assumido pelo poeta nesse contexto era bastante específico: na poética Dezembrista, o poeta torna-se portador de uma missão cívica e o seu destino – enquanto profeta e vidente – estava fundido ao destino espiritual da Rússia: a pátria por tantos anos vilipendiada, que ansiava pela chegada do herói disposto a salvá-la e a sacrificar-se em nome da sua reparação moral. Na prática, isso significava que, na poesia, empecilhos que atravessassem a vida pessoal do poeta – do exílio às complicações amorosas – poderiam ser relacionados ao destino e aos problemas enfrentados pela nação.

O contexto literário Dezembrista, portanto, se apropria do mito de Byron como poeta-profeta, muito embora as condições para a construção de um *self* autônomo, tal como demanda a consciência livre e autossuficiente dos heróis byronianos, não estivessem dadas ou só estivessem precariamente colocadas, no horizonte de um desejo de transformação política e social. A poética que surge desse contexto só poderia ser marcada por contradições. A mais notória dessas contradições – que tantas discussões e polêmicas suscitou na crítica russa – é o enorme contraste entre o caráter disruptivo do conteúdo da poesia e a obsolescência de sua forma.

Dito de outro modo: por um lado, a poética Dezembrista era um fenômeno inédito na história da literatura russa. Num país cuja história literária era marcada pela tradição das odes panegíricas ao soberano, pela primeira vez os poetas buscavam apartar-se da política oficial do Império, entrando em combate e disputa com a autocracia. Opunham-se diretamente, pela primeira vez, o soberano e o poeta, o poder político e a autonomia estética. Por outro lado, essa radical transformação no conteúdo da poesia não foi acompanhada por uma mudança substancial no modo de conceber a criação poética. A maior parte dos elementos estilísticos da poesia Dezembrista eram tributários do Classicismo russo do século XVIII e da tradição das odes. Ainda segundo Lídia Guínzburg, foi exatamente a dicção sublime das odes da literatura russa do século XVIII que forneceu os meios de expressão para a retórica patriótica do Dezembrismo. Como exatamente ocorreu esse deslocamento?

Desde o século XVII, a literatura russa conta com a tradição de traduzir salmos ou de escrita de poemas inspirados por discursos salmódicos. No século XVIII, torna-se nítida a relação entre as chamadas odes sagradas – a expressão a princípio designa as versões de salmos, depois passará a contemplar qualquer tipo de verso religioso – e as chamadas odes panegíricas – gênero tradicional de exaltação e louvação da figura do monarca, cultivado por vários poetas russos, dentre os quais Lomonóssov e Trediakóvski. A proximidade entre a ode sagrada e a ode secular de glorificação do tsar é defendida por Trediakóvski em seu *Discurso sobre a ode em geral*, em que o poeta parte da afinidade entre os dois tipos de texto no que se refere aos aspectos estilísticos: linguagem elevada e imagens sublimes. Mas o panegírico ao monarca se parecia com a ode sacra também numa outra instância: tanto num como noutro caso, o poeta é testemunha de uma ordem superior que o apequena. No caso da ode panegírica, ele é apequenado pelo soberano, no caso da ode sacra, pelo Deus-Todo-Poderoso das Escrituras. Em comum, a ode sacra e a ode celebratória do imperador tinham o reconhecimento, da parte do poeta, de uma onipotência externa a quem ele devia submissão, fosse ela Deus ou o tsar. Há pouco espaço para a soberania e a vontade do poeta nesses dois gêneros de texto: a própria inspiração poética é representada como se emanasse dessa grandeza onipotente que é exterior e que atua verticalmente sobre o poeta como um poder autoritário.

Não obstante essa afinidade, alguns elementos próprios do discurso salmódico garantiam ao poeta, na ode sacra, uma maior liberdade, o que levaria, de acordo com o crítico Harsha Ram,⁷ à formação de um *self* lírico de maior “mobilidade ontológica”. Essa maior mobilidade do ser gradativamente daria espaço à adoção de um princípio de individuação e de visões políticas contrárias à oficial, que se opunham à autocracia e à onipotência do soberano. Isso ocorreria, segundo Ram, por várias razões. É preciso considerar, por um lado, que Davi, o autor dos salmos bíblicos, ocupava uma posição hierárquica muito superior à dos poetas russos do século XVIII: ele era tanto um *profeta* quanto um *rei*. Por outro, nos salmos, Davi se dirige a Deus não apenas para louvá-lo, mas também para pedir auxílio e intervenção divina nas suas causas. O diálogo do Rei Davi com Deus era, portanto, bem mais horizontal do que o diálogo do poeta russo com o seu monarca.

7 RAM, Harsha. *The Imperial Sublime. A Russian Poetics of Empire*. University of Wisconsin Press: 2006.

Ram observa que sete dos nove salmos traduzidos por Lomonóssov representam um mundo marcado pelo conflito que só poderá ser consertado mediante a intervenção de um Deus com os atributos do Velho Testamento: tão justo quanto belicoso e vingativo. É justamente desses primórdios de dissensão e oposição que o discurso bíblico oferecia que, mais tarde, Küchelbecker e os Dezembristas se nutririam para radicalizar as tensões entre a figurado poeta e a figurado soberano. Como nos lembra E. Egeberg (2001), uma das vantagens que as alusões à narrativa bíblica fornecia aos poetas russos era o fato de que parecia impróprio a um Estado cristão censurar a própria palavra de Deus. Um exemplo curioso disso podemos encontrar no caso de Derjávín, que, ao ser interpelado pela censura sobre o suposto caráter subversivo de “Aos senhores e juízes”,⁸ oferece a famosa resposta de que “o Rei Davi não era jacobino”.⁹

O que acontece na poética Dezembrista é uma reapropriação de elementos da ode sacra para fins políticos: as alusões às narrativas bíblicas, sobretudo aos profetas hebreus, serviram de inspiração para modelar o ideal do poeta-profeta e para introduzir a instância profética no discurso da poesia. Dessa vez, não é mais o Rei Davi que se dirige a Deus pedindo auxílio, é o próprio Deus que se dirige ao profeta – agora já totalmente confundido com a figura do poeta –, incumbindo-o de uma missão de sublevação e agitação, para que ele se torne a figura que dirigirá e guiará os povos em direção à redenção da pátria.

Essa redenção consiste no fim da autocracia e da autoridade tirânica do monarca. Poeticamente, esse destronamento do soberano se dará com a coroação de uma autoridade substituta, essa sim legítima porque escolhida pelo próprio Deus: o poeta-profeta. A legitimidade do vates enquanto autoridade que se dissocia do monarca fica nítida quando Küchelbecker escreve, em 1824, a ode “A morte de Byron”. O poema é uma espécie de clímax da “mobilidade ontológica” mencionada por Ram. Nesse sentido, a ode também representa um momento de transição entre o paradigma do “Cidadão” (para recordar a fala de Ryléev) e o paradigma do “Poeta”, isto é, uma mutação da missão político-cívica do *revolucionário* Dezembrista Küchelbecker para a missão poético-estética do *bardo* Küchelbecker, herdeiro de Byron e sua poética órfico-encantatória.

8 [Vlastíteliám i sydiam (“Властиителям и судиям, 1780).

9 Cf. <http://derzhavin.lit-info.ru/derzhavin/stihi/stih-13.htm>. Acesso em 21 de fevereiro de 2024.

2. Küchebecker e “a morte de Byron”

Em “A morte de Byron” (1824), Küchelbecker contrapõe duas figuras: o soberano e o poeta, para o triunfo do segundo. Como Byron em *A profecia de Dante* (1821) elege Dante para representar o seu modelo ideal de poeta-profeta, Küchelbecker escolhe Byron para desempenhar esse papel, transformando o poeta britânico em um “profeta da liberdade”. Esse profeta é representado como a personagem responsável por destronar o monarca tirano e decretar a legitimidade e a soberania do poeta.

Embora o poema se intitule “A morte de Byron” porque foi escrito como homenagem fúnebre ao gênio do poeta britânico, morto em 1824 na Grécia, ao final da leitura ficamos com a impressão de que o texto não decreta tanto a morte de Byron – apresentado como um espectro sublime que fulgura na Eternidade –, mas a de Alexandre I. Em outras palavras, na disputa entre o soberano e o poeta, o poeta leva claramente a melhor.

Já na primeira estrofe identificamos a dicção elevada que atravessa todo o poema, característica das imagens sublimes e da grandeza monumental das odes do século XVIII:

Pelo horizonte rolava o orbe
Dourado, o astro diurno,
E o firmamento e o mar se inflamavam;
Sobre o arvoredado derramava-se o fogo;
Espelho aceso das crispações,
Um enorme diamante, estremecia.¹⁰

Se nos recordarmos de que, nas odes russas do século XVIII, a sublimidade das imagens servia para os fins de exaltação da grandeza ou do monarca (no caso da ode solene) ou de Deus (no caso da ode sacra), constataremos algo muito interessante. Küchelbecker descreve, desde a primeira estrofe, a paisagem que compõe um dos cenários do seu longo poema com tintas muito elevadas: o sol é um “astro diurno” e o “mar” é definido como “um enorme diamante” que funciona como “um espelho aceso das crispações”. Mas essa linguagem excelsa não está sendo empregada numa ode nem ao imperador nem a Deus, mas em honra de Byron.

A estrofe que se segue é bastante estranha:

¹⁰ За небосклон скатилошар/ Златое, дневное светило / И твердьи море
воспалило; /По роцам разлился пожар; /Зажженное зыбей зеркало,/ Алмаз
огромный, трепетало.

Resplandecia um minarete longínquo;
O imame, sobre a cinza sublime,
Três vezes proclamou ao universo:
“Somente Deus é Deus – não há outro...”
Ouviram; num piscar de olhos
Todos os filhos do profeta prosternaram-se.¹¹

A cena que a voz poética descreve ocorre dentro de um templo muçulmano: observamos uma mesquita onde, movidos pela fé na palavra de um profeta, todos os fiéis respeitosamente se curvam e beijam o chão. É possível que Küchelbecker previsse a obscuridade de seus versos mesmo para um leitor do tempo, porque adiciona uma nota à publicação em que explica que, no texto sagrado árabe, a frase “Não há nenhum Deus além de Alá, e Maomé é o seu profeta” é o “chama do comum para a oração da noite dos muçulmanos”. Ao aludir ao momento solene em que o minarete de um templo muçulmano brilha enquanto os fiéis se curvam para adorar Alá e em respeito às palavras do profeta, Küchelbecker faz um duplo movimento.

Por um lado, ele está claramente dialogando com uma geografia simbólica comum tanto a Byron quanto a Púchkin: o Oriente. A ode a Byron também presta, conforme veremos, homenagem a Púchkin, que, no ano em que Byron morre em Mesolónghi, encontrava-se exilado no sul do Império Russo, na Crimeia. Essa geografia simbólica em comum é o Oriente e suas representações, que fazia parte do discurso poético de Byron e das produções de Púchkin dos anos 20, intensamente inspiradas nos *Oriental Tales*, como *O prisioneiro do Cáucaso* (1822). O outro movimento é o de conferir ao poema tintas religiosas e devocionais, que, no entanto, ganham uma conotação bastante secular se pensarmos que o herói do poema – e o “profeta da liberdade” – não é o aludido Maomé, mas, precisamente, Byron.

O cantor, o russo dileto,
Exilado no país de Nasão,
Por um arrebatamento mudo envolvido,
Com os olhos inundados de sonhos,
Senta-se sozinho nas escarpas;
Aos seus pés assobia o Euxino [...]¹²

A alusão ao “país de Nasão” é uma comparação entre o exílio de Púchkin e o de Ovídio, centenas de anos antes, em Tômis, por decreto do imperador Augusto. Aqui fica evidente como o embate entre o poeta e o soberano, entre a autoridade do

11 Вспылал далекий минарет;/ Иман, над прахом возвышенный, /Триkrát провозгласил вселенной: «Вог только бог –иного нет. . .»/ Услышали; в мгновенье ока/ Все пали ниц сыны пророка.

12 Певец, любимецроссиян,/ В странеНазонава изгнания,/ Немымвосторгом обуян,/ С очами, полными мечтанья,/ Сидит на крутизнеодин;/ У ног его шумит Евксин – [...].

artista criador e a autoridade política é um dos pontos de tensão estruturantes do poema.

Temos, nesse ponto, uma complexa rede de alternância de olhares: o eu poético construído por Küchelbecker, também um poeta – nós o chamaremos, portanto, de “poeta Küchelbecker” – observa o poeta Púchkin que, por sua vez, vê a morte de Byron. Em suma: Küchelbecker vê Púchkin, que vê Byron. Numa fraternidade de olhares de gênios acometidos pela tragédia do destino, o poeta Küchelbecker descreve como Púchkin vê e percebe a morte de Byron. A morte do poeta britânico é anunciada por uma série de fenômenos soturnos e aterradores na natureza, que se parecem com presságios de um acontecimento terrível, lutuoso, cruento e infernal:

A cidade distante nas fronteiras do céu
Enegrece numa brancura opaca:
Não se ouve um zumbido fúnebre,
Inesperado nesse silêncio total?
A Terra estremeceu; no fulgor dos raios,
Tremendo, os campanários bambeavam!

Estourava o trovão; ardiam os céus;
Uma matilha de cães uivava no povoado;
Tendo alargado as asas cintilantes,
Uma trovoada selvagem rugiu:
O lobo faminto deixou a toca,
Juntou-se aos chacais do cemitério!¹³

O “eu” de Küchelbecker finalmente se revela de maneira mais explícita no discurso poético. Agora, ele descreve a reação do seu próprio *self* de poeta – e não a de Púchkin – diante da morte de Byron:

Então (mas o medo me envolveu!
Empalideço, tremo, soluço;
Entorpecido pela dor, gemendo,
Assustado, largo a lira) –
Eu vejo – o doce cantor
Tombou nas cinzas a sua coroa.¹⁴

Em seguida, Küchelbecker volta novamente o seu olhar para Púchkin, que, por sua vez, observa Byron. Byron é representado

13 На крае неба город дальный/ Чернеет в тусклой белизне:/ Не звон ли звукнул погребальный,/ Нежданный в общей тишине?/ Земля содроглась; в блесках молний,/ Дрожа, шатнулись колокольни! Гром грянул; пынут небеса;/ В селеньи стая псов завыла;/ Расширив блещущие крыла,/ Взревела дикая гроза:/ Волк гладный бросил логовище,/ Сошлись чакалы на кладбище!

14 Тогда (но страх объял меня!/ Бледнею, трепещу, рыдаю;/ Подавлен скорбию, стена,/ Испуган, лиру покидаю!) –/ Явижу – сладостный певец/ Во прах повергнул свой венец.

como um fantasma celeste que ressurge do mundo dos mortos, dotado de grandeza titânica:

Ele observa: de países distantes
Onde o templo de Febo se erguia,
Todo em chamas, em meio aos vórtices coléricos
Sobre as nuvens sombrias e graves
Marcha um espectro de gigante; –
Sob ele reluz a planície das águas!¹⁵

Dos céus onde agora habita, Byron, cuja capacidade órfica de encantamento pela palavra poética o leva a ser representado como um “feiticeiro”, faz com que ressurjam das cinzas, em imagens que se sucedem, todos os heróis que protagonizaram seus poemas. Ele (Púchkin) o escuta, e Küchelbecker observa Púchkin a escutar Byron:

Ele escuta: das alturas celestes
Ouve-se o verbo do feiticeiro!
Soprando sobre o mundo um apelo feérico,
As criações de sonhos ardentes revestem o corpo e o rosto;
Desperta os mortos do Styx!

Devolve à terra os seus ossos;
Ao chamado daquele que os glorificou,
A sua multidão sepulcral deixa as cinzas,
Levanta-se, voa numa dança de roda;
Funde a sua veste com as trevas;
Ó, cinzas! Eu escuto o uivo deles!¹⁶

Esse deslize rápido e sutil daquilo que *e/le* (Púchkin) escuta para aquilo que o eu (Küchelbecker) escuta cria um vínculo especial entre os três personagens poetas que aparecem no poema. Isso porque o fato de que as canções celestes de Byron e os fantasmas dos heróis byronianos serem sons e visões que não são facultadas a qualquer um, mas apenas a Púchkin e a Küchelbecker, confere a esses poetas o estatuto de “eleitos”. Com sua percepção refinada, Púchkin e Küchelbecker podem ter a visão de Byron nas alturas, visão essa que só poderia ser concedida a quem, numa linha sucessória, fosse também profeta. É como se o próprio Byron, das alturas em que figura como um deus, conferisse a

15 Он зрит: от дальних стран полдневных,/Где возвышался фебов храм,/Весь в
пламени, средь вихрей гневных,/По мрачным, тяжким облакам/Шагаетпризрак
исполина;/Под ним сверкаетвод равнина!

16 Он слышит: с горней высоты/Глагол раздался чародея!/Волшебный зов, над
миром вея,/Созданья пламенной мечты/В лицо и тело облекает;/От Стиксамертвых
вызывает!/Земля их кости выдает;/На зов того, кто их прославил,/Их сонм
могильный прах оставил,/Взвился, слетелся в хоровод;/Со тьмой слились их
одеянья;/О страх! их слышу завыванья!

Púchkin e a Küchelbecker a sua validação como profetas.

Essa questão da validação profética numa linha sucessória torna um pouco ambíguos os versos abaixo:

Eu tenho uma visão reluzente:

O gigante que paira sobre a montanha
Espalhou a névoa diante de si!
Como é ousada a sua marcha!
Ele é austero, majestoso e selvagem!
Como uma lua cheia, um semblante pálido.

Ou será que uma única entre as estrelas,
Separando-se, voa, verte brilho
Através do campo de lugares imensuráveis,
Através do silêncio dos céus sombrios [...]

Despencou o divino cometa!
Apagou-se entre nuvens e trovões!
Ainda estremece a voz das cordas:
Mas não há mais o poeta poderoso!
Ele tombou [...] ¹⁷

Em primeiro lugar, devemos observar que essa visão de Byron não é facultada nem mesmo a Púchkin, apenas a Küchelbecker. Byron é descrito em sua herança imortal, como uma única estrela que verte insistente brilho quando tudo ao redor está imerso em treva abismal, o acontecimento de sua morte é tratado com tal sublimidade que o poeta é descrito como um “cometa que despencou”. E, no entanto, apesar disso tudo, o “tombou” de Byron não deixa de ter um outro sentido. É exatamente a morte de Byron, o fato de que “não há mais o poeta poderoso”, que viabiliza a eleição de um outro poeta-profeta para substituí-lo. Sem ousar expor a questão claramente, quando alude à morte de Byron, subjaz ao discurso de Küchelbecker a defesa de seu próprio direito à instância profética e da legitimidade e soberania da sua condição de poeta.

Mas esse novo poeta-profeta eleito, contudo, tem ainda um enorme compromisso cívico e político, e sua glória é tanto maior quanto mais ele aceite a missão de se tornar um paladino da liberdade e da justiça social. Nesse sentido,

17 Я зрю блестящее виденье:/Горе парящий великан/Раздвигнул пред собой туман!/Сколь дерзостно его теченье!/Он строг, величествен и дик!/Как полный месяц, бледный лик./Шумя широкими крылами,/Летит – и скрылся дивный дух. [...] Или единаяот звезд,/Отторгшись, мчится, льет сиянье/Чрез поле неидмерных мест,/ Чрез сумрачных небес молчанье – [...] Упала дивная комета!/Потухнул среди туч перун!/Еще трепещет голос струн:/Но нет могущего поэта!/Он пал [...]

quando Küchelbecker nos diz que Byron “honrará a posteridade” com as suas “canções e feitos”, sabemos que, em verdade, para ele os feitos heroico-revolucionários de Byron despertavam mais atenção que os literários. Mesmo que todos os heróis byronianos tenham sido previamente evocados pelo poeta, demonstrando a enorme familiaridade de Küchelbecker com a obra de Byron, o maior legado do poeta britânico é aquele que “o povo da Grécia herda”. É na “Hélade” que o nome de Byron se eterniza e é renovado, lá onde o poeta ousou confrontar a “coroa sangrenta” com “a intrépida mão”:

O bardo, o pintor de almas ousadas,
A trovejante, jubilosa, perene
Eterna aposta – o grande homem,
Lá sobre a Hélade é renovado!
Tirteu, o aliado e o manto
Dos regimentos que vivem pela liberdade!

Tu ponderaste no sofrimento e no horror,
Tu mergulhaste na profundidade dos corações
E entre as inquietações e tormentos
Com a intrépida mão deteve a coroa,
Invejável, radiante, mas sangrenta,
A coroa de padecimentos e glórias!¹⁸

Byron aqui é o condutor dos “regimentos que vivem pela liberdade”. Não por acaso ele é comparado ao poeta Tirteu (século VII a.C.), cuja lírica é marcada pelos cânticos de guerra que incentivavam a coragem dos guerreiros espartanos, no contexto da Segunda Guerra entre a Esparta e a Messênia. É como um guerreiro revolucionário que Byron é descrito em sua morte heroica e gloriosa, e Küchelbecker dá mais tintas dramáticas, transformando o poeta britânico num desterrado de sua pátria, quando sabemos ter Byron se retirado da Inglaterra por livre e espontânea vontade:

Desterrado de sua pátria,
Soluça, infeliz Albion!
Ele tombou – irreconciliavelmente – em terras
estrangeiras!
Chora, lamenta-te pelo grande filho!¹⁹

18 Бард, живописец смелых душ,/Гремящий,радостный, нетленный/Вовек пари – великий муж,/Там над Элладой обновленной!/Тиртей, союзник и покров/Свободой дышвших полков!

Ты взвесилужас и страданья,/Ты погружался в глубь сердец/Исреди волнений и терзанья/Рукой отважной взял венец,/Завидный, светлый, но кровавый,/Венец страдальчества и славы!

19 Изгнавшая его отчизна,/Рыдай, несчастный Альбион!/Он пал – непримирен, в чужбине!/Плачь, сетуй по великом сыне!

Mas não podemos deixar de ter em vista a imagem de Púchkin, “mascarado como Byron”. Küchelbecker não poderia dizer explicitamente em seu poema que Petersburgo deveria se lamentar pelo exílio de Púchkin no sul do Império Russo. Se representasse nesses termos a disputa do poeta russo com a autoridade política, ele seria o próximo exilado – o que, aliás, como sabemos, não tardou a acontecer. Mas ele podia incitar a Inglaterra a lastimar pela morte do poeta-profeta Byron em terras estrangeiras, transformando o poeta britânico num exilado e perseguido político, a fim de denunciar a sua indignação com o destino de Púchkin. A “infeliz Albion” que ultraja Byron no poema poderia ser facilmente substituída pela Rússia do tsar que – efetivamente – ultraja Púchkin, ao condená-lo a viver na periferia do Império Russo. Trata-se de uma espécie de “praga” lançada pelo profeta Küchelbecker: se a Rússia não mudar a direção que tem seguido, o Império e a nação estão condenados a cair. Mas Küchelbecker não narra apenas a ruína de um império castigado pela Justiça Divina, ele também narra a *sobrevivência do mito de Byron*.

Na profecia descrita, um tirano estrangeiro se apossa das terras inglesas e subjuga o povo britânico, mas ele reconhece sobre os destroços do que um dia foi o Império Britânico um único monumento incólume: a obra de Byron. O tirano se espanta do fato de que um poeta tão genial tenha nascido numa terra decadente e abandonada:

Infelizmente! é chegada a hora do destino!
Devorado pelo fluxo dos séculos
Desaparecerá o teu povo soberbo,
Ou beijará pés estrangeiros,
Algemado pela servidão:
Mas Byron não será esquecido
Pelo teu tirano opressivo;
Ele apontará o dedo para ti;
Aos amigos, com a cabeça pendida, dirá:
“Mas será possível que um tal gigante
Pôde nesta terra abandonada ter nascido?”
E silenciará, absorto em reflexão!²⁰

Outra vez, em linguagem cifrada, parece que se trata muito mais do Império Russo do que da Inglaterra. Ainda mais porque o povo soberbo “algemado pela servidão” que se curva a um “tirano estrangeiro” é uma imagem que carrega ressaibos do nacionalismo Dezembrista de Küchelbecker. Crítico feroz da dominação estrangeira sobre o Império Russo, o poeta

20 Увы! ударит час судьбы!/Веков потоком поглощенный/Исчезнет твой народ надменный,/Или пришельцовы стопы/Лобзать, окован рабством, будет:/Но Байрона не позабудет Тебя гнетущий властелин;/Он на тебя перстомукажет; Друзьям, главой поникнув, скажет:/«Ужель родиться исполин/Мог в сей земле, судьбой забвенной?»/И смолкнет, в думу погруженный!

repudiava que, no campo da cultura, os letrados russos demonstrassem subserviência às novidades literárias da França, da Inglaterra e da Alemanha, em detrimento de ocuparem-se dos temas nacionais e motivos folclóricos.

Qual a conclusão da profecia de Küchelbecker? Que os tiranos se revezam e se sucedem, e só o gênio poético tem uma autoridade perene e inabalável. A glória da autoridade política é perecível, os impérios estão sujeitos à decadência. Mas o monumento do poeta permanece altivo e soberano. Podemos dizer que, em “A morte de Byron”, Küchelbecker faz uso do mito de Byron como “profeta da liberdade” para defender a soberania do poeta a sua legitimidade existencial num contexto político hostil à liberdade expressiva e criativa do gênio romântico.

Referências bibliográficas

DIAKONOVA; VACURO. “Byron and Russia”. In: *Byron’s Political and Cultura Influence in Nineteenth-Century Europe*. Ed. Paul Graham Trueblood, p. 143-159.

EGEBERG, E.E. *Prorók u Púchkina i Liérmontova*. Univiersitiet Trêmsie, Norviéguia. 2001. Disponível em: <https://cyberleninka.ru/article/n/prorok-u-pushkina-i-lermontova>. Acesso dia 2 de março de 2023.

GUÍNZBURG, Lídia. “O problíemie naródnosti i lítchnosti v poézzi Dekabristov”. In: *O rússkom realízme XIX viéka i vopróskh naródnosti literatúry*. Gos. izd-vo khudoj. lit.-ry [Leningrádskoe otd-nie], 1960.

KÜCHELBECKER, Wilhelm. *Lirika i poemy. Tom piérvyi*. Apresentação e notas de Iúri Tyniánov. Leningrad: Soviétskii Pisátel’, 1939.

KÜCHELBECKER, Wilhelm. *O napravliénii náchiei poézii, osóbiénno lirítcheskoi, v posliédnieie diesíatiliétie*. Disponível em: http://az.lib.ru/k/kjuhelxbeker_w_k/text_0180.shtml. Acesso em 21 de fevereiro de 2024.

RAM, Harsha. *The Imperial Sublime. A Russian Poetics of Empire*. University of Wisconsin Press: 2006.

RYLÉEV, Kondráty. *Voinaróvskii*. Disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%92%D0%BE%D0%B9%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_\(%D0%A0%D1%8B%D0%BB%D0%B5%D0%B5%D0%B2\)](https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%92%D0%BE%D0%B9%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_(%D0%A0%D1%8B%D0%BB%D0%B5%D0%B5%D0%B2)). Acesso em 21 de fevereiro de 2024.

Entrevista com Ada Ackerman Serguei Eisenstein: a biblioteca como espelho de uma obra

Interview with Ada Ackerman Sergei Eisenstein: the library as a mirror of a work

Entrevistadoras: Erivoneide Barros
Universidade de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil
Neide Jallageas
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 26
Publicação: Maio de 2024
Recebido em: 29/02/2024
Aceito em: 02/05/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.222569>

BARROS, Erivoneide / JALLAGEAS, Neide.
*Entrevista com Ada Ackerman
Serguei Eisenstein: a biblioteca como espelho de uma obra*
RUS, São Paulo, v. 15, n. 26, pp. 269-287, 2024.



Entrevista com Ada Ackerman Serguei Eisenstein: a biblioteca como espelho de uma obra

Erivoneide Barros / Neide Jallageas***

Resumo: Entrevista com a pesquisadora francesa Ada Ackerman sobre seu trabalho de investigação e análise realizado na vasta biblioteca do cineasta letão soviético Serguei Mikhailóvitch Eisenstein. A entrevista é antecedida por uma breve contextualização do percurso metodológico da pesquisadora no lendário Gabinete S. M. Eisenstein, que, por mais de cinquenta anos, abrigou a biblioteca do cineasta, no coração de Moscou.

Abstract: Interview with French researcher Ada Ackerman about her research and analysis work in the vast library of Latvian Soviet filmmaker Serguei Mikhailovich Eisenstein. The interview is preceded by a brief contextualization of the researcher's methodological journey in the legendary S. M. Eisenstein Cabinet, which for over fifty years housed the filmmaker's library in the heart of Moscow.

Palavras-chave: Serguei Eisenstein; Biblioteca; Leitura; Bibliofilia; Teoria da Arte
Keywords: Sergei Eisenstein; Library; Reading; Bibliophilia; Theory of Art

Apresentação

O conteúdo aqui apresentado foi concebido no final de 2019, quando da edição e publicação do livro bilíngue *A biblioteca infinita de Serguei Eisenstein | The endless library of Sergei Eisenstein* (Kinoruss, 2019), de autoria da pesquisadora francesa Ada Ackerman.

O texto divide-se em duas partes complementares. A primeira introduz e contextualiza a segunda, que consiste em uma entrevista realizada com Ada Ackerman, responsável por uma investigação ímpar sobre a vasta biblioteca de Serguei Eisenstein. Ada Ackerman é pesquisadora permanente no Centro Nacional de Pesquisas da França (THALIM/ CNRS), historiadora da arte e especialista no trabalho de Serguei Eisenstein e nos estudos intermédias com foco na relação entre o cinema e as artes visuais. Além de *A Biblioteca Infinita de Serguei Eisenstein*, publicou o livro *Eisenstein et Daumier, des affinités électives* (2013). Foi curadora das exposições *Golem! Avatars d'une légende d'argile* (Museu Judaico de Paris, 2017) e *The Ecstatic Eye: Sergei Eisenstein at the crossroads of arts* (Centre Pompidou-Metz, 2019). O material apresentado é ponto de partida para uma instigante relação entre os hábitos de leitura, a (des)organização da extensa biblioteca do mestre e sua obra de caráter múltiplo que, sabemos, não se restringiu ao campo do cinema (o mais conhecido, no geral), mas avançou por áreas como teatro, desenho, pedagogia, teoria e metodologia das artes.

1

Conhecido pela revolução que produziu na linguagem cinematográfica ao lado de outros importantes representantes do cinema soviético como Esfir Chub e Dziga Viértov, Serguei Eisenstein é um nome evocado com frequência no campo das artes e do audiovisual. Sua produção artística e intelectual tem gerado significativos estudos até nossos dias. E, contudo, a perspicácia de Eisenstein o levou a diferentes áreas do conhecimento tornando-o não apenas um grande cineasta, mas também um singular erudito capaz de conectar diversos

* Docente, doutora em Teoria e História Literária (IEL- Universidade de Campinas) com estágio de pesquisa (CNPq) no Instituto de Literatura Mundial da Academia Russa de Ciências A. M. Górkí, em Moscou, e mestra em Letras pela Universidade de São Paulo (DLO-FFLCH). Dedica-se à pesquisa da produção artística e teórica de Serguei Eisenstein. Coorganizou os livros *Panorama Tarkóvski e Ato educativo e suas essências*. <http://lattes.cnpq.br/7194257597482994>; <https://orcid.org/0000-0003-2941-236X>; erivoneidebarros@gmail.com

** É ensaísta, curadora, artista e docente. Criou e dirige a Kinoruss Edições e Cultura. Em 2007, defendeu tese sobre o cinema de Andrei Tarkóvski (PUC-SP). Realizou dois pós-doutorados, de 2010 a 2015: o primeiro, em Literatura e Cultura Russa (FFLCH/USP), com estágio de pesquisa em Moscou, no Museu de Cinema Russo, e o segundo, em Mídias e Processos Audiovisuais (ECA/USP). Dentre outros livros, é coorganizadora de *Panorama Tarkóvski* e coautora de *Vkhutemas: desenho de uma revolução*. Em 2020, recebeu o prêmio Biéli Slon [Elefante Branco] dos Críticos de Cinema da Federação Russa. <http://lattes.cnpq.br/2229325495986361>; <https://orcid.org/0009-0000-2782-831>; neide@kinoruss.com.br

temas com maestria. Essa característica o transformou em exímio estudioso das linguagens artísticas e do comportamento criativo humano expresso na história das artes.

O seu fascínio pela literatura originou ricos estudos acerca dos processos criativos. Essas abordagens possuem um refinamento crítico inegável. Em sua autobiografia, o cineasta refere-se constantemente à sua formação literária desde a infância, em que os livros foram companheiros constantes, até o lugar relevante ocupado em seu amadurecimento intelectual: “Os livros são como frutos suculentos que estouram em minhas mãos, como flores mágicas que abrem suas pétalas carregando uma linha fértil de pensamento, uma palavra sugestiva, uma citação de confirmação, uma ilustração persuasiva”.¹

A intimidade com diferentes manifestações no campo das artes, em sua grande maioria intermediada pelos livros, permitiu a Eisenstein arquitetar um projeto artístico cuja base está sedimentada nas relações fronteiriças dos sistemas, tornando objeto factual de análise a movimentação nos espaços criativos capaz de gerar novas possibilidades estéticas na relação entre as artes. Eisenstein ressaltava no sistema imagético esse poder de renovação que formou “[...] uma história das imagens, das formas artísticas e das mídias como uma história descontínua, não linear e estratificada” sobre as artes. Essa visão instituiu um entendimento dinâmico dos processos artísticos em que, de maneira esférica, as diferentes linguagens dialogam e são permeadas por um conjunto complexo de saberes.

Essa premissa é um dos propulsores para a concepção de um livro sobre a história da arte russa, convite recebido pelo cineasta após ser nomeado diretor da seção de cinema, criada em 1944, no Instituto de História da Arte da Academia de Ciências da URSS. A multifacetada definição de história da arte é pensada pelo cineasta a partir da prática das linguagens artísticas, daqui surge a afirmação de Naum Kleiman de que “Eisenstein certamente se viu como o velho historiador de uma arte nova”.³ A visão de arte proposta por Eisenstein constitui uma rede que mobiliza as mais diversas áreas do conhecimento, sentimentos e percepções do espectador. Por isso, uma genuína história da arte deveria englobar os meios pelos quais o homem interpreta o seu momento presente, revisita seu passado e constitui perspectivas de futuro. A

1 EISENSTEIN, 2019, p. 310. Todas as traduções de citação, quando necessário, foram realizadas pelas entrevistadoras.

2 SOMAINI, 2014, p. 264.

3 KLEIMAN, 2014, p. 8.

biógrafa Oksana Bulgakowa explica que Eisenstein “[...] entendia a arte, uma experiência emocional, como uma forma de interação, uma sacra junção do artista e do receptor, do homem e do universo, do pensamento emocional e racional”.⁴

O movimento retórico nos textos eisensteinianos ocorre por meio de conexões orgânicas que permitem ao leitor entender a arte dentro de um cenário de deslocamento de tempos e linguagens como ocorre em uma biblioteca em que um sistema de conexões entre diferentes autores, temas e línguas é capaz de gerar novos conhecimentos. É o caso da profusão de citações que estrutura cada texto, transformando-o em verdadeiras estantes temáticas que exige do leitor uma compreensão da prática criativa e dos vínculos entre os pensamentos incorporados à materialidade textual. Trata-se de um procedimento dialógico em que as potencialidades e as fragilidades dos sistemas artísticos são desnudadas no grande tempo da cultura, conforme definição de Mikhail Bakhtin.⁵

Em Eisenstein, a biblioteca opera como uma metáfora das estratégias mentais na articulação do conhecimento adquirido pelo indivíduo, que rompe as limitações de tempo e espaço, ao relacionar diferentes culturas e áreas do conhecimento; lugar de encontro e reencontro entre artistas e teóricos, como assinala Ada Ackerman: “O próprio Eisenstein pensava em sua biblioteca como uma extensão de sua própria mente, descrevendo seus livros como em constante comunicação com os neurônios de seu cérebro.”⁶

Ackerman estudou a biblioteca de Eisenstein quando esta encontrava-se em plena vitalidade, localizada na Rua Smolénskaia, na região central de Moscou.⁷ Ao analisar os numerosos volumes que compunham as estantes do museu apartamento, a pesquisadora revela as redes formadas a partir

4 BULGAKOWA, 2001, p. 231.

5 Bakhtin problematiza o deslocamento da obra de arte no tempo por meio dos conceitos de pequeno tempo e de grande tempo. O primeiro corresponde ao período em que a obra foi produzida, o seu passado recente e o seu futuro imediato. Contraposto ao pequeno, o grande tempo é aquele no qual a obra ingressa após a época de sua criação e se estende a períodos posteriores, dezenas ou centenas de anos, durante os quais os sentidos originários se multiplicarão tornando-se, muitas vezes, diversos dos sentidos iniciais, quando da criação da obra (BAKHTIN, 1997, p. 361-368).

6 ACKERMAN, 2019, p. 53-54.

7 O “Gabinete de S.M. Eisenstein” foi um apartamento-museu que abrigou o complexo acervo do cineasta, inicialmente organizado pela viúva de Eisenstein, Pera Atácheva, junto ao então jovem pesquisador Naum Kleiman, em meados dos anos 1960. Após a morte de Pera, Naum, que se tornaria também o fundador e primeiro diretor do Museu de Cinema do Estado Russo, esteve à frente do “Gabinete S. M. Eisenstein” até o ano de 2018, quando foi destituído do cargo pelo governo de Vladimir Putin que ordenou, ainda, que o apartamento fosse desocupado. O acervo foi transferido para as novas instalações do Museu de Cinema do Estado Russo sob a curadoria da filha de Naum, Vera Rumyantseva-Kleiman. O apartamento-museu, localizado na Rua Smolénskaia, era conhecido e visitado pelas mais notáveis personalidades do cinema mundial, tendo acolhido, inclusive, o cineasta brasileiro, Glauber Rocha, que embarcou para a União Soviética nos anos 1970, em busca de interlocução e apoio financeiro para seus projetos cinematográficos. Interlocução e acolhimento, Glauber recebeu dos teóricos e cineastas do círculo de Naum, mas o almejado apoio financeiro lhe foi negado (VÉTROVA, 2015).

das “inesperadas junções” que emergem do contato entre obras teóricas e artísticas, assim como das biografias e autobiografias de artistas e pensadores que fascinavam o cineasta: “as estantes de Eisenstein e as sequências de livros espelham e materializam suas complexas associações entre livros e entre pensadores, as quais, por vezes, também encontramos expressas em seus escritos”.⁸ Essa variedade temática e cultural constitui um labirinto de ideias que perpassa os diferentes temas abordados por Eisenstein nos filmes, projetos de filmes, desenhos e escritos.

*Psicologia, Estética, Lógica, Dicionário de Filosofia, Comédia italiana, Preparação do ator, Tratado sobre pintura, Palhaços... os livros são a família espiritual silenciosa e mais ampla do Mestre: são amigos que o cercavam diariamente, absorviam seus pensamentos, as anotações nas bordas das páginas, marcadores de página.*⁹

A descrição acima integra o livro *V Dome Mastera, mir Sergueia Eizenchteina [Na Casa do Mestre, o mundo de Serguei Eisenstein]*, editado por Vera Kleiman, atualmente responsável pelo arquivo do cineasta, no Museu de Cinema, em Moscou, e curadora da exposição “Kabinet Sergueia Eizenchteina”¹⁰ [“Gabinete de Serguei Eisenstein”]. A pesquisadora russa apresenta, no subitem “Biblioteca”, o modo de organização da biblioteca eisensteiniana e a relação entre os livros e demais objetos artísticos que a integram. Sobre o mesmo tema, observa Ackerman: “Na verdade, o que resta da apresentação original da biblioteca mostra ao visitante muitos objetos que pertenciam a Eisenstein posicionados em suas estantes e paredes, interagindo assim com os livros [...]. A biblioteca deve ser vista como um tipo de *musée imaginaire* [...]”.¹¹

Os livros também foram meio de contato com outros países e suas produções quando a impossibilidade física de mobilidade foi imposta após o seu conturbado retorno do México em 1932: “[...] o espaço da biblioteca funcionava, para Eisenstein, como um espaço de inspiração privilegiado, onde os livros agiam como material impulsionador para o pensamento, graças às suas materialidades como objetos exibidos de acordo com um arranjo especial específico”.¹²

8 Ibidem, p. 53.

9 RUMYANTSEVA-KLEIMAN, 2018, p. 228.

10 A exposição, aberta em 29 de dezembro de 2018, tem permanência prevista até 31 de dezembro de 2024. Há um projeto em andamento para que a biblioteca de Eisenstein seja disponibilizada a pesquisadores dentro do museu. É possível ter acesso virtual a uma pequena parte da exposição no site do Museu de Cinema. Disponível em: <http://www.museikino.ru/events/kabinet-sergeya-eyzenshteyna-online/>. Acesso em 21 fev. 2024.

11 Ibidem, p. 55.

12 Ibidem, p. 55.

A constituição da biblioteca de Eisenstein revela mais do que um ávido leitor ou colecionador de livros, ela realça um *modus operandi* didático que singulariza o trabalho pedagógico do cineasta, conforme podemos depreender do depoimento do ex-aluno Vladímir Nizhny: “a partir de observações específicas sobre algum detalhe, surge a discussão sobre leis artísticas e princípios criativos”.¹³ Essa mesma premissa aparece no programa pedagógico para o curso de direção cinematográfica do Instituto Estatal de Cinema Russo (VGIK) cuja base é a relação entre as artes. A versão publicada mais completa do programa é datada de 1936 e oferece de modo detalhado a justificativa dos temas selecionados e a dinâmica metodológica explorada nas aulas:

Por meio do conflito entre os diferentes pontos de vista defendidos por pessoas que realmente acreditam neles – os membros do coletivo de estudantes – e, portanto, por meio da elucidação abrangente do problema e da seleção crítica das propostas teóricas, o estudante é gradualmente capaz de obter uma compreensão crítica abrangente baseada nas circunstâncias de seu próprio trabalho individual de invenção e composição.¹⁴

O cruzamento de disciplinas como psicologia, filosofia, antropologia e a produção das demais linguagens artísticas, nas aulas de Eisenstein, tinha a finalidade de torná-las “[...] partes componentes de uma única disciplina”.¹⁵ Essa interação dinâmica é um dos caminhos frutíferos para compreender o sistema de pensamento eisensteiniano e percorrer a riqueza de suas estantes, não apenas as físicas, mas também aquelas criadas em cada texto que escrevia. Nessa perspectiva, a biblioteca é um modelo de esquema mental em que as conexões semânticas se organizam em torno do conceito de montagem.

A montagem permite relações e combinações que ampliam seu próprio significado no campo artístico, sendo, para Eisenstein, o material básico de outras linguagens: “[Eisenstein] afirma o parentesco do cinema com as outras artes e a busca de princípios construtivos que transcendem os meios. Como fenômeno histórico, o cinema levanta problemas de forma, expressão e resposta que são centrais a todas as artes.¹⁶ A base do argumento eisensteiniano na compreensão da relação entre as artes gera o que Bordwell denomina de “espiral de assimilação em expansão”. A imagem da espiral

13 NIZHNY, 1986, p. 4.

14 EISENSTEIN, 2010, p. 76.

15 *Ibidem*, p. 79.

16 BORDWELL, 1999, p. 165.

parece-nos uma imagem-conceito pertinente para indicar esse movimento que parte de um ponto específico sobre um tema e vai se desdobrando em outros.

Não podemos desconsiderar nesse processo a visão de mundo revolucionária pautada por rupturas e pela multiplicidade de pontos de vista e discursos presente nas artes e nas ciências humanas no contexto soviético, rompendo, ao menos nos primeiros anos pós-revolução, com a limitação estrutural, a sequencialidade e a linearidade de pensamento e de suas formas de representação. Os resultados concretos do labor criativo das vanguardas artísticas soviéticas vêm sendo imitados e reproduzidos até os dias de hoje. Tamanho nível de inventividade se traduziu em multifacetadas experimentações. É o que se nota nos desenhos e nas fotografias de Aleksandr Ródtchenko, nos contrarrelevos de Vladímir Tátlin, nos Arkhitektons de Kazimir Maliévitch, nas estampas e nos desenhos de Varvara Stepánova e Liubov Popova e nos trabalhos de muitos outros mestres e mestras que estavam à frente da produção construtivista dos anos 1920.

Seguindo a lógica das múltiplas perspectivas a respeito do mesmo tema, o cineasta transforma seu conjunto artístico e teórico em extensões de sua biblioteca. O universo que extrapola seu intelecto é compartilhado com o leitor, tal como as flechas que atingem São Sebastião, imagem evocada em suas memórias. A inclinação para transitar por pensamentos e culturas plurais é observável ainda em suas fecundas análises de obras tão diversas quanto as de Leonardo da Vinci, Giovanni Battista Piranesi, Charles Dickens, Aleksandr Púchkin e James Joyce, apenas para citar alguns sobre os quais escreveu. Com a mesma curiosidade e originalidade analisou o Kabuki e as gravuras asiáticas. Essa exuberância de interesses permeia seu legado teórico e memorialístico e se reflete como a face de um espelho, em sua vasta biblioteca. Essa é a tese formulada por Ada Ackerman no livro *A biblioteca infinita de Serguei Eisenstein* e aqui apresentada na entrevista que se segue.

Erivoneide Barros / Neide Jallageas: In your book, it is interesting to see the unique way in which Eisenstein articulates his thinking through the (dis)organization of books, establishing a sort of montage method in the composition of his library. What is your reading of this relationship?

Ada Ackerman: Eisenstein's library functioned as a working space from which he derived his inspiration as well as, in turn, it would mirror his theoretical concerns and positions. It is not surprising then that the space of the library obeys to the associative logics of montage which pervades not only his artistic practice but also his theoretic writing – he would bring together authors following unexpected junctures, quoting and mounting elements of their thoughts without necessarily taking into account the whole context within which they are developed.

It is also important to look at his activity of organizing books as a curating practice since Eisenstein was a great collectionneur; and he displayed the items of his collections (graphic art, pictures, folklore objects) within the shelves of his library, with and in connection to his books.

E.B. / N.J.: Em seu livro, é instigante verificar a maneira singular como Eisenstein articula seu pensamento por meio da (des)organização dos livros, estabelecendo uma espécie de método de montagem na composição de sua biblioteca. Qual é a sua leitura dessa relação?

A. A.: A biblioteca de Eisenstein funcionou como um espaço de trabalho do qual derivava a sua inspiração, assim como, por sua vez, seria espelho de seus interesses e de suas posições teóricas. Não é surpreendente, então, que o espaço da biblioteca obedeça às lógicas associativas da montagem que permeiam não somente a sua prática artística, mas também sua escrita teórica – ele reuniria autores de acordo com inesperadas junções, citações e elementos de montagem de seus pensamentos sem necessariamente considerar todo o contexto em que eles são desenvolvidos.

Também é importante olhar para a sua atividade de organização de livros como uma prática curatorial, visto que Eisenstein era um grande colecionador; ele exibia os itens de suas coleções (arte gráfica, fotografias, objetos folclóricos) nas prateleiras de sua biblioteca, em conexão com seus livros.

E.B. / N.J.: Could you explain the methodological basis of your research work in Eisenstein's physical library?

A. A.: First, I have browsed all writings by Eisenstein which were available in order to map the authors and the books he would quote. In addition to this first list, I looked in literature dedicated to Eisenstein the references mentioned by scholars as sources for the filmmaker. I established then a list of the books and authors which appeared to be the most influential upon Eisenstein and submitted it to Naum Kleiman, Vera Rumyantseva and Arkhtiom Sopin who worked at the Smolenskaya Cabinet. I would check then and browse these titles if copies of them were on the shelves and look for physical marks of Eisenstein's collecting and reading the books: mentions of date and place of acquisition; annotations, bookmarks, inserted pages... The amount of physical marks would then lead me to select which of his books were to be focused upon.

E.B. / N.J.: Poderia nos explicar as bases metodológicas de seu trabalho de pesquisa na biblioteca física de Eisenstein?

A. A.: Primeiro, explorei todos os escritos de Eisenstein que estavam disponíveis a fim de mapear os autores e livros que ele teria citado. Além dessa primeira lista, eu olhei, na literatura dedicada a Eisenstein, as referências mencionadas pelos pesquisadores como fontes para o cineasta. Estabeleci, então, uma lista dos livros e autores que pareciam ter mais influência sobre ele e a submeti a Naum Kleiman, Vera Rumyantseva e Artëm Sopin que trabalhavam no Gabinete da Smolénskaia. Eu verificava e, então, folheava esses títulos, quando havia cópias deles nas prateleiras, e procurava por marcas físicas da coleta e leitura dos livros por Eisenstein: menções de datas e lugares de aquisição, anotações, marcadores de página, folhas inseridas... A quantidade de marcas físicas me orientaria a selecionar em quais de seus livros deveria focar.

E.B. / N.J.: You began your research at Eisenstein Cabinet when it was still located on Smolenskaya Street; today most of this material is in boxes at the Moscow Film Museum awaiting for a destination. Currently, how would it be like to study this library and think all the material and intellectual legacy that is in a museum room?

A. A.: In the present situation, I believe it would be more complicated to access to all the data and material I was lucky to browse and discover at Smolenskaya. Having not been yet to the new Moscow Film Museum and hence, having not visited the permanent exhibition about Eisenstein's flat curated by Vera Rumyantseva, it is hard for me to assess to which extent it is possible today to study these books in detail. Nevertheless, Vera Rumyantseva has published a fascinating book about Eisenstein's flat, *In the Master's House (V Dome Mastera)*, published in Russian and in English, and it provides much valuable information about Eisenstein's library. Some books which belonged to Eisenstein, as well as some material related to his reader's activity can still be browsed in RGALI (Russian Art and Literature State Archive) in Moscow. I have also been working with Luka Arsenjuk for some years on a book about Eisenstein's books, entitled *Reading with Eisenstein*, relying upon the marginalia and annotations I was able to collect, which should be released in 2020 and which will enable the reader to follow closely, for one hundred books, Eisenstein's appropriation of them.

E.B. / N.J.: **Você iniciou sua pesquisa no Gabinete Eisenstein quando este ainda estava localizado na rua Smolénskaia; hoje, a maior parte deste material encontra-se em caixas no Museu de Cinema, em Moscou, à espera de um destino. Na atualidade, como seria estudar essa biblioteca e pensar todo o legado material e intelectual que se encontra obsoleto em uma sala de museu?**

A. A.: Na atual situação, acredito que seria mais complicado ter acesso a todos os dados e materiais que tive a sorte de consultar e descobrir na Smolénskaia. Como ainda não fui ao novo Museu de Cinema em Moscou e, portanto, não visitei a exposição permanente sobre o apartamento de Eisenstein com curadoria de Vera Rumyantseva, é difícil para mim avaliar em que medida hoje é possível estudar estes livros em detalhe. Ainda assim, Vera Rumyantseva organizou um livro fascinante sobre o apartamento de Eisenstein, *Na casa do mestre [В Доме Мастера/ In the Master's House]*, publicado em russo e em inglês, e fornece muitas informações valiosas sobre a sua biblioteca. Alguns livros que pertenciam a Eisenstein, assim como alguns materiais relacionados à sua atividade como leitor, ainda podem ser consultados no RGALI [Arquivo Estatal Russo de Arte e Literatura] em Moscou. Também estive trabalhando com Luka Arsenjuk por alguns anos em um livro sobre os livros de Eisenstein, intitulado *Reading with Eisenstein*, contando com marginalia e anotações que consegui coletar, a ser lançado, e que permitirá ao leitor seguir de perto, por uma centena de livros, a apropriação que Eisenstein fez deles.

E.B. / N.J.: In your research, the Eisenstein's library, physical or virtual, demonstrates the dialogues and intellectual articulations that created an artist's formation. What do you understand about the dialogue between this point of view and the concept of the "infinite library" that names the book?

A. A.: The "infinite library" is an expression with a strong Borgesian hint, which suggests that Eisenstein's approach to his books and his readings relies upon the combination principle which was so dear to Borges and which brings us in the realm of montage. Moreover, this expression echoes with Eisenstein's endless intellectual appetite, which would lead him to read an impressive amount of books, on a non lesser impressive variety of topics, from diverse cultures, disciplines, backgrounds, as if it was impossible for the filmmaker to quench his thirst of knowledge. In addition to that, "the infinite library" conveys an open dimension including ourselves as Eisensteinian readers and scholars: his legacy embedded in his relation to his books is promised to a fruitful, if not to say and endless, (re)interpretation.

E.B. / N.J.: Em sua pesquisa, a biblioteca, física ou virtual, de Eisenstein demonstra os diálogos e as articulações intelectuais que constituem a formação do artista. De que modo você compreende o diálogo entre esse ponto de vista e o conceito de "biblioteca infinita" que intitula o livro?

A. A.: A "biblioteca infinita" é uma expressão com um forte toque borgeano, que sugere que a abordagem de Eisenstein dada aos livros e às suas leituras depende do princípio de combinação que foi tão estimado a Borges e que nos leva ao domínio da montagem. Contudo, essa expressão ecoa o infinito apetite intelectual de Eisenstein, que o levaria a ler uma quantidade impressionante de livros, em uma variedade de tópicos não menos impressionante, de diversas culturas, disciplinas, origens, como se fosse impossível para o cineasta saciar sua sede de conhecimento. Além disso, "a biblioteca infinita" expressa uma dimensão aberta, incluindo-nos como leitores e estudiosos eisensteinianos: seu legado incorporado na relação com seus livros promete uma fecunda, para não dizer infinita, (re)interpretação.

E.B. / N.J.: The presence of a kind of *mise-en-scène* of the books in your approach seems to generate multiple developments that are not explicit in your text. Is it an aspect of your more comprehensive line of research?

A. A.: A kind of *mise-en-scène* is indeed present in Eisenstein's gesture of displaying his books according to a montage and an associative principle, and the library would strike his contemporaries for its unexpected associations as well as for its richness – a visit to Eisenstein's library was a kind of highlight for intellectuals at that time since it included many rare and precious books, as well as foreign ones. Eisenstein would definitely derive some pride from his books – as well from his art collection – and he orchestrated his library in a space which would surround with books the visitor and strongly impress him.

Beyond this original Eisensteinian *mise-en-scène*, I would myself, while working upon this library, take pictures of the books which would reveal their properties in a significant manner, such as confronting various editions of the same book belonging to Eisenstein in order to compare them, opening them at pages bearing numerous inscriptions. I tried to put my reader, as much as possible, at my place as a reader of Eisenstein's books.

E.B. / N.J.: **A presença de uma espécie de *mise-en-scène* dos livros na sua abordagem parece gerar desdobramentos múltiplos que não estão explícitos em seu texto. É um aspecto de sua linha de pesquisa mais abrangente?**

A. A.: De fato, há uma espécie de *mise-en-scène* presente no gesto de Eisenstein exibir seus livros de acordo com uma montagem e um princípio associativo e a biblioteca impressionava seus contemporâneos por suas associações inesperadas, bem como por sua riqueza – uma visita à biblioteca de Eisenstein era uma espécie de destaque para os intelectuais da época, pois incluía muitos livros preciosos e raros, bem como alguns livros estrangeiros. Ele certamente se orgulhava de seus livros – assim como de sua coleção de arte – ele orquestrou sua biblioteca em um espaço que envolveria o visitante com livros e causaria forte impressão.

Além dessa *mise-èn-scene* eisensteiniana original, eu mesma, enquanto trabalhava nessa biblioteca, tirava fotos dos livros que revelavam suas propriedades de maneira significativa, como confrontar várias edições do mesmo livro pertencente a Eisenstein a fim de compará-las, abrindo-as em páginas com numerosas inscrições. Tentei colocar o meu leitor, tanto quanto possível, em meu lugar como uma leitora dos livros de Eisenstein.

E.B. / N.J.: **Could you explain a little about the difference between the books that form a library and the books that form the idea of a virtual or imaginary library?**

A. A.: A physical library is made of all the volumes preserved in an ensemble labeled as the library belonging to a person; while it can encapsulate books which, as they were being read, bear the physical traces and marks of the reader's appropriation and of the book significance for him (marginalia, torn pages, bookmarks, dedications...), it can also, of course, include books which have never been read nor opened by their owner, be they gifts or professional shippings. One has to be very cautious with the physical library alone: the presence of a book does not automatically mean it was of an interest for its owner as well as the absence of a book should not lead to the conclusion the owner never read it – it might have disappeared, not been preserved, gifted, stolen... A book not bearing reading marks should not be dismissed neither as the owner might have possessed several versions of it. The physical library can also provide a precious information about the social, artistic and intellectual networks of its owner.

So one needs, when it is possible, to cross and confront the data formed by the physical library with the one formed by the imaginary library, that is the books which have been read, but whose reading subsists on the form of quotations, notes in diaries, discussions in letter correspondences, cards from public libraries; whose purchase can be mapped thanks to financial and economic documents such as inventories or bills. Only when crossing these two types of libraries one can hope to follow closely and establish firmly which books and readings were influential. We are lucky, in Eisenstein's case, that both types of libraries are extremely rich and hence, provide us a valuable information.

E.B. / N.J.: Poderia explicar um pouco sobre a diferença entre obras que constituem uma biblioteca material e as que se relacionam com a constituição da ideia de uma biblioteca virtual, ou imaginária?

A. A.: Uma biblioteca física é composta de todos os volumes preservados em um conjunto rotulado como a biblioteca pertencente a uma pessoa; enquanto ela pode incluir livros como se estivessem sendo lidos, carregam os traços físicos e as marcas de apropriação do leitor e da importância do livro para ele (marginalia, páginas rasgadas, marcadores, dedicatórias...), também pode, é claro, incluir livros que nunca foram lidos nem abertos por seus proprietários, sejam eles presentes ou envio profissional. É necessário ser muito cauteloso com a biblioteca

física isolada: a presença de um livro não significa automaticamente que ele era do interesse do proprietário, assim que ele era do interesse do proprietário, assim como a ausência de um livro não levaria à conclusão de que o proprietário nunca o leu – pode ter desaparecido, não foi preservado, foi doado, roubado... Um livro que não possui marcas de leitura não deveria ser dispensando, já que o proprietário pode ter possuído outras versões dele. A biblioteca física também pode fornecer informações preciosas sobre as conexões sociais, artísticas e intelectuais de seus proprietários.

Então é preciso, quando possível, cruzar e confrontar os dados formados pela biblioteca física com alguns dados da biblioteca imaginária, que são os livros que foram lidos, mas cuja leitura subsiste na forma de citações, anotações em diários, discussões em correspondências, cartões de bibliotecas públicas; cuja aquisição pode ser mapeada graças a documentos financeiros e econômicos tais como inventários ou faturas. Somente ao cruzar esses dois tipos de bibliotecas pode-se esperar seguir de perto e estabelecer firmemente quais livros e leituras foram influentes. Temos sorte, no caso de Eisenstein, que os dois tipos de biblioteca são extremamente ricos e, conseqüentemente, fornecem-nos valiosas informações.

E.B. / N.J.: Eisenstein left us a large theoretical legacy in which he approaches not only cinema but all arts. This material has not yet been fully published in Russia and even the part that has been published is partially available in other languages. How do you observe this difficulty of publishing Eisenstein in Russia and translating his works in other countries?

A. A.: In Russia, Eisenstein's writings have always benefited from quite an intense activity of publishing; especially thanks to Naum Kleiman's efforts but to edit Eisenstein requires a lot of efforts: first, to decipher his handwriting, especially as he shifts, sometimes within a single sentence, from one language to another (he would write in Russian, German, English, French, Spanish...), then to understand all the various references he brings – some of them can be very cryptic – and finally to establish the corpus. As a matter of fact, for many projects – theoretical as well as filmic – it is not always possible to define clear borders; sometimes the biographical and the theoretical texts interfere and mingle; some film projects are permeated with references to other ones...Not to speak of the interaction between writing and drawing, as Eisenstein would often develop and test his thesis

thanks to the graphic practice. All these aspects explain why it is so difficult to edit Eisenstein.

Regarding the translation of his texts, the situation is quite complex since Eisenstein's texts lack homogeneity from one language to another: one Italian edition of a text might encapsulate much more pages than an English one, a German edition might include passages which are not indicated as missing in a French one, for example, while all of these editions are supposed to cover the same texts! A major cause of this chaotic situation – a kind of Babel tower – is to be found in the fact that the translations in various languages did not rely upon the same Russian editions and have been submitted to editing logics and principles which are, unfortunately, not always clearly enunciated. So a huge task would be to map the discrepancies between all of these versions and an Eisensteinian scholar has no other choice than to compare all the existing editions in various languages – and better check the original manuscripts- in order to prevent any confusion, omission and misreading.

E.B. / N.J.: Eisenstein nos deixou um volumoso legado teórico, no qual aborda não apenas o cinema, mas todas as artes. Este material ainda não foi completamente publicado na Rússia e, mesmo a parte que foi, encontra-se parcialmente disponível em outras línguas. Como você observa esta dificuldade de se publicar Eisenstein na Rússia e de se traduzir suas obras em outros países?

A. A.: Na Rússia, os escritos de Eisenstein sempre se beneficiaram de uma atividade bastante intensa de publicação, especialmente graças aos esforços de Naum Kleiman. No entanto, editar Eisenstein requer muitos esforços: primeiro, decifrar sua caligrafia, especialmente porque, às vezes, em uma única sentença, ele muda de um idioma para outro (ele escrevia em russo, alemão, inglês, francês, espanhol...). Depois, entender todas as várias referências que ele traz – algumas delas podem ser muito enigmáticas – e, finalmente, estabelecer o corpus. De fato, para muitos projetos – tanto teóricos quanto cinematográficos – nem sempre é possível definir fronteiras claras; às vezes os textos biográficos e teóricos interferem um no outro e se misturam; alguns projetos de filmes são permeados por referências a outros... sem falar da interação entre escrita e desenho, já que Eisenstein costumava desenvolver e testar suas teses com a ajuda da prática gráfica. Todos esses aspectos explicam por que é tão difícil editar Eisenstein.

Em relação à tradução de seus textos, a situação é bastante complexa, pois os textos de Eisenstein carecem de homogeneidade de uma língua para outra: uma edição italiana de um texto pode conter muito mais páginas do que uma em inglês; uma edição alemã pode incluir passagens que não são indicadas como ausentes em uma francesa, por exemplo, enquanto todas essas edições devem abranger os mesmos textos! A maior causa dessa caótica situação – uma espécie de torre de Babel – é encontrada no fato de que as traduções, em várias línguas, não contam com as mesmas edições em russo e foram submetidas a lógicas e princípios de edição que, infelizmente, nem sempre são enunciados com clareza. Portanto, uma grande tarefa seria mapear as discrepâncias entre todas essas versões e um estudioso eisensteiniano não tem outra escolha a não ser comparar todas as edições existentes em várias línguas – e o melhor é checar os manuscritos originais – a fim de prevenir algumas confusões, omissões e leituras erradas.

E.B. / N.J.: Did the establishing of the library you have access can increase what is known about artist and theoretical Eisenstein and his legacy for the study of the arts in the 21st century?

A. A.: Definitely! While it confirms some of Eisenstein's expected and well-known artistic and intellectual tastes (Hegel, Dostoevsky, Shakespeare, Freud, Joyce...), it also sheds the light on Eisenstein's less-studied artistic aspects, for instance his interest for dance and choreography – one has to remind that he planned to direct and stage Pushkin's *Pikovaia dama*; the library's content draws a portrait of Eisenstein more as an art historian than as a film theoretician, with classical books by Leonardo da Vinci, Hogarth's *Analysis of Beauty*, Vincent Van Gogh's letters to his brother or Burckhardt's *Civilization of Renaissance in Italy*; his books and readings allow also to construct in a new fashion his films as it is the case for *Battleship Potemkin* when interpreted in the light of Lev Trotsky's 1905.

The books provide an amazing material for a genetic approach: one can trace how Eisenstein's conception of *Que Viva Mexico!* was closely nurtured by Eisenstein's reading of *Idols behind altars* by Anita Brenner (1929): thanks to the numerous inscriptions and bookmarks left in the volume, the complex and rich relation of the film to the book unfolds in front of our eyes.

E.B. / N.J.: A constituição da biblioteca eisensteiniana a que você teve acesso pode ampliar o que se sabe sobre Eisenstein teórico-artista e o seu legado para o estudo das artes no século XXI?

A. A.: Definitivamente! Enquanto ela confirma alguns dos gostos artísticos e intelectuais previstos e bem-conhecidos (Hegel, Dostoiévski, Shakespeare, Freud, Joyce...), também ilumina aspectos menos estudados de Eisenstein, por exemplo, seu interesse por dança e coreografia - é preciso lembrar que ele planejou dirigir e encenar *Pikovaia dama* [A dama de espadas], de Púchkin. O conteúdo da biblioteca desenha um retrato de Eisenstein mais como um historiador da arte do que um teórico do cinema, com livros clássicos de Leonardo da Vinci, *A Análise da Beleza*, de Hogarth, as cartas de Vincent Van Gogh para seu irmão ou *Civilization of Renaissance in Italy*, de Burckhardt. Seus livros e leituras também permitem construir de uma nova maneira seus filmes, como é o caso de *O Encouraçado Potiómkin* quando interpretado à luz de 1905, de Liev Trótski.

Os livros fornecem um ótimo material para uma abordagem genética: é possível rastrear como a concepção de Eisenstein de *Que viva México!* está intimamente nutrida pela leitura realizada por Eisenstein de *Idols behind altars* (1929), de Anita Brenner: graças às inúmeras inscrições e marcadores de página deixados no volume, a complexa e rica relação do filme com o livro desdobra-se diante dos nossos olhos.

Referências bibliográficas

- ACKERMAN, Ada. *A biblioteca infinita de Serguei Eisenstein/The endless library of Sergei Eisenstein*. Trad. de Camila Cavalcante e Mônica Oliveira. São Paulo: Kinoruss, 2019. Edição bilíngue.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 2ª ed. Trad. de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BORDWELL, David. *El cine de Eisenstein: teoría y práctica*. Trad. de José Garcia Vásquez. Barcelona: Paidós, 1999.
- BULGAKOWA, Oksana. *Sergei Eisenstein – a biography*. Trad. de Anne Dwyer. Berlim/São Francisco: Potemkin Press, 2001.
- EISENSTEIN, Sergei. *Writings, 1934-1947*. Trad. de William Powell. Londres: I. B. Taurus, 2010.
- EISENSTEIN, Sergei. *Iu, Memuary*. Moscou: Museu de Arte Moderna “Garage”, 2019. T. 1.
- KLEIMAN, Naum. “Do touch classics!”. In. EISENSTEIN, Sergei. *Notas para uma História Geral do Cinema*. Trad. de Lúcia Ramos Monteiro e Sonia Branco. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. p. 5-11.

NIZHNY, Vladimir. *Lessons with Eisenstein*. Trad. de Ivor Montagu and Jay Leyda. New York: Da Capo Press, 1986.

RYMYANTSEVA-KLEIMAN, Vera. *V Dome Mastera, mir Sergueia Eizenchteina/ In the Master's home, the world of Sergei Eisenstein*. Moscou: Museu de Cinema, 2018. Edição bilíngue.

SOMAINI, Antonio. Genealogia, morfologia, antropologia das imagens, arqueologia das mídias. In. EISENSTEIN, Sergei. *Notas para uma História Geral do Cinema*. Trad. de Lúcia Ramos Monteiro e Sonia Branco. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. p. 263-317.

VÉTROVA, Tatiana. Um encontro longamente esperado. Trad. de Neide Jallageas. In *KINORUSS: Cadernos de Pesquisa*, ano V, n. 6, 2015, p. 64-75.