

Tolstói e a metáfora

Resumo: Este artigo discute, através da questão da metáfora, a complexa relação entre o Tolstói artista e o Tolstói pensador.

Palavras-chave: Metáfora, prosa de ficção, estranhamento.

Abstract: This article discusses the complex relationship between Tolstoy the artist and Tolstoy the thinker, through the prism of metaphor.

Keywords: Metaphor, prose fiction, estrangement.

O item XXXIII das Reminiscências de Górkí sobre Tolstói (Gorki, 1983) ⁽¹⁾ inicia-se com um diálogo muito expressivo dos dois escritores, onde a maneira de ser do velho mago é captada com uma perspicácia toda particular (Tolstói está com 70 anos, em Caspra, na Criméia, na mansão de conhecidos, se recuperando, depois de um longo período, de uma pneumonia). A renovação das forças que se dá no ambiente dos feitos de sua juventude (Sebastópol fica a poucas verstas dali), a natureza luxuriante, a estação ferroviária e os numerosos amigos e parentes que o circundam – tudo conflui para que este seja um dos momentos mais vívidos de sua existência.

Górkí e Tolstói estão falando da peça *Ha дне* (*Na dne* – *No fundo* ou *Ralé*, como é conhecida no Brasil) de Górkí, após a leitura de algumas cenas.

- Para que você escreve isto?

Eu respondi o melhor que pude.

Em toda parte observa-se em você um ataque de galo contra tudo. Ainda mais, você quer repintar todas as falhas e as rachaduras com sua própria tinta. Lembre-se do que disse Andersen: ‘O dourado vai se gastar, ficará o couro de porco’. Os nosso mujiques diziam: ‘Tudo passa, fica a verdade’. O melhor não é pintar, senão depois será pior para você.

Além disso, a sua linguagem é uma coisa muito violenta, com truques, isto não serve. É necessário escrever mais simples, o povo fala simplesmente, até como se fosse sem nexos, mas é bom. O mujiqe nunca pergunta: ‘Por que um

terço é mais que um quarto, se quatro é sempre maior que três', como perguntou uma jovem sábia. Os truques não são necessários.

O seu velho não é simpático, você não crê em sua bondade. O ator está bem, é bom ... Escrever peças é difícil. Também a prostituta saiu bem, devem existir umas assim. Você conheceu?

Conheci.

Sim, dá pra perceber. A verdade sempre aparece."

Como muito bem disse Boris Schnaiderman no prefácio ao livro sobre o escritor que escreveu em 1983, escrever um trabalho de conjunto sobre Tolstói, nem que seja à luz de um tema escolhido, como neste caso, é sempre uma temeridade. E mais, sua obra é um desafio constante, nossa percepção muda a cada releitura. Se deixarmos de lado o "tolstoísmo" para compreender melhor a grandeza do artista (e valho-me agora do prefácio às *Reminiscências*) depois de afirmar que, afinal, é o artista quem interessa, não podemos, entretanto, deixar de voltar ao doutrinador que colore com seu *pathos* e sua veemência toda a obra tolstoiana. Ao retomá-la depois, sobre o *background* dessa experiência, veremos como ela se enriquece de novos matizes, de novos desafios, cada vez mais atuais, cada vez mais significativos. Nossa exposição será uma alternância entre Tolstói artista e Tolstói pensador, entre obra e biografia.

A preocupação com a "verdade", com a procura da "verdade", e, conseqüentemente, a questão da "metáfora", é um dos pontos fundamentais da vida e da obra tolstoianas.

A *boutade* já clássica para os estudiosos dos autor, após o livro *Tolstói sem tolstoísmo* de Nina Gourfinkel (1943), de que na obra literária de Tolstói, em lugar da invocada verdade enquanto "clareza literal da expressão", ocorre, basicamente, como que uma "vingança da metáfora", "uma revolta destruidora do verbo", pode ser comprovada a cada passo.

1) Seja no que se refere à descoberta de um detalhe linguístico significativo, *un detail raisonné* (no dizer de Sartre), um termo inesperado, uma "palavra assassina" (no dizer de Górkki) que funciona como "chave" de explicação, isto é, como repercussão-prolongamento do literário nas outras séries - moral, social, psicológica, nos termos da Estilística genética de Spitzer, e como prova disso tomo um exemplo ao acaso - o capítulo III de *Infância*, em que o jovem narrador de 10 anos, sob o impacto de um pseudo-sonho que o deixa apreensivo, é levado a cumprimentar o pai em seu gabinete de trabalho, e sem querer seus olhos caem sobre um envelope, que encerra a explicação de seu sonho:

Pode ser que vendo que eu havia lido o que não precisava saber, papai colocou-me a mão sobre o ombro e com uma leve pressão me fez sentir que devia me afastar da mesa. Sem saber se era um sinal de carinho, isso, ou de repreensão, por via das dúvidas eu beijei a mão grande e cheia de veias que estava pousada em meu ombro.

O abrupto adjetivo “cheio de veias”, no meio de uma descrição cautelosa e circunspecta, quase delicada, revela a natureza da agressividade latente das relações entre o filho e o pai; servindo, como dizíamos, de pista subliminar para a compreensão da ambiência (Tolstói, 1970).

2) Seja no que se refere à utilização curiosa da metonímia (a parte pelo todo: sinédoque) como procedimentos privilegiado (um detalhe ampliado, mas em nível de composição, de estruturação do texto) já agora nos termos de uma abordagem jakobsoniana.¹

O próprio capítulo III de *Infância* se abre com esse procedimento, com o qual é caracterizada a figura do agregado Ianov Mikháilovich (como que reduzida ao absurdo), “o qual, de pé no seu lugar de sempre, entre a porta e o barômetro, de braços cruzados nas costas, mexia os dedos com muita rapidez e em todas as direções. Quanto mais se esquentava papai, tão mais rápido se movimentavam os dedos e, ao contrário, quando papai parava de falar, os dedos também paravam” (p. 15). E assim vai, pelo capítulo inteiro, com reiteraões estratégicas no lugar e no momento oportunos. Além de caracterizar a figura do agregado, esta imagem dos dedos que se mexem atrás das costas, vista pela criança, contribui para caracterizar a natureza das relações servo-senhor, na sociedade da época.

Não tem a menor dúvida que a ênfase dada à sinédoque é um dos caminhos que levam ao efeito do estranhamento, ou singularização, efeito este que no dizer de Chklóvski (Sklovskij, 1966) mais caracteriza o estilo *et pour cause*, como veremos adiante, a personalidade de Tolstói.

São famosos, entre outros, os exemplos da ópera vista pelos olhos de um cavalo (*Kholstomer*) ou do sacrifício da missa profanado pela visão de um leigo (*Ressurreição*), mas, dessa vez, detemo-nos num exemplo retirado de seu próprio diário (Chklóvski, 1967, p. 471):

Uma mulher magra, amarela, à antiga, de uns 30 anos de idade, com uma roupa jogada de qualquer jeito, estava fazendo qualquer coisa rápida com as mãos e com os dedos em cima da mesa, com estremecimentos nervosos, como se estivesse tendo um ataque. Ao lado, estava sentada uma moça fazendo exatamente a mesma coisa, com os mesmos estremecimentos.

Ficamos sabendo, no fim, que as mulheres estão enrolando cigarros no quarto do filho de Tolstói, Serguei.

Não há a menor dúvida que o olhar penetrante e desmistificador de Tolstói sabia despojar-se de qualquer experiência anterior e aproximar-se das coisas, dos seres, das circunstâncias, com o despreparo consciente do leigo, a candura da criança, a sensorialidade do animal.

Se o efeito de estilo (o assim chamado estranhamento) provém de um hábito existencial, ou vice-versa, é difícil de dizer. Esta problemática, aliás, constituiu uma controvérsia acirrada quanto à explicação da “crise” de 1880 de Tolstói. Alguns a viram como “conversão”, outros, como Leôntiev e Eichenbaum, viram-na como sintonia de crise da relação vida/arte.²

O que é certo é que a arte, para Tolstói, fora se tornando, desde a sua juventude, uma ocupação vital.

Tendo exemplificado as mais conspícuas características do processo da escritura de Tolstói vistas pelo enfoque estilístico e pelo prisma estruturalista e tendo tocado na questão da organicidade da função da arte em sua vida, vale a pena agora tentar ver como se articula essa correlação dialética entre formas de vida e formas de arte.

Segundo Lucien Goldman (Raimondi, 1967) – seguidor ideal de Lukács, sem hegelianismo – poder-se-ia recorrer à hipótese da visão de mundo (Weltanschauung). Cada obra de arte, segundo ele, seria uma expressão de um estrutura significativa, isto é, de um modo de ver e sentir um universo concreto de seres e coisas, sempre vinculado a um sistema de pensamento – visão do autor -- que se impõe a um grupo de seres em situação social análoga. Caberia ao crítico estabelecer quais seriam as razões sociais ou individuais que fazem com que uma visão de mundo se expresse numa obra de certo modo e numa certa época, e explicar depois os desvios que diferenciam o texto da expressão coerente da visão do mundo que lhe corresponde.

Sem nenhuma pretensão exaustiva, mas partindo de uma reflexão justamente sobre a relação vida/obra, já foi referido o fato de que o processo da escrita (estilo) do cristão Tolstói, aplicado às formas da vida religiosa de sua época se tornava blasfemo. (A excomunhão foi fato real e perdurou até a morte do escritor).

É o processo de estilo do conservador Tolstói aplicado às formas da vida social da época? Sem dúvida, subversivo. O fechamento da escola de Iásnaia Poliana, onde era estudado o ABC (Azbukí) escrito especialmente pelo jovem Tolstói, também foi um fato real. Isso, sem contar a contínua apreensão da corte pelos escritos do maduro Tolstói, que só não foi punido sumariamente por ser demasiado popular.

O mundo da Rússia czarista e a expressão da visão de mundo na obra de Tolstói, pelo visto, se opõem. Mas essa mesma expressão parece, se não se opor a, com certeza desviar, e gradativamente mudar, a visão de mundo do próprio Tolstói – daí seu caráter ao mesmo tempo orgânico e dialético.

Por quê? pergunta Goldman ao crítico. Ora, porque, embora o ideal para Tolstói estivesse “não à frente, mas atrás” (Chklóvski, p. 198) e como Erochka (o herói de *Kozaki* – Os cossacos) e como o cavalo de raça de *Kholstomer* (outras possíveis metáforas dele mesmo, conforme Chklóvski) fossem a saudosa testemunha desse passado (idealizado), ele não só sente como Tchékhev a inviabilidade do presente, mas presente o futuro. Lênin escreve (Chklóvski, p. 380):

Главная деятельность Толстого падает на тот период русской истории, который лежит между двумя поворотными пунктами её, между 1861 и 1905 годами. В течении этого периода, следы крепостного права, прямые переживания его насквозь проникали собой всю хозяйственную (особенную деревенскую) и всю политическую жизнь страны.

“A atividade principal de Leão Tolstói desenvolve-se no período da história russa que é limitado por dois marcos fundamentais: 1861 (a abolição da servidão da gleba – A.F.B.) e 1905 (o domingo sangrento, a primeira revolução russa – A.F.B.). Durante este período os rostos da servidão e suas conseqüências dolorosas fizeram-se sentir em toda a vida administrativa e política do país, mas principalmente no campo”.

Ora, por um lado, à expectativa social de Tolstói de um outro tipo de regime em que as gritantes injustiças fossem sanadas e o povo tivesse direito e poder, e por outro lado, ao seu anseio artístico, até o último momento de sua vida, por uma nova maneira de escrever, responde à chegada da II Revolução (um novo tipo de estrutura social) e do futurismo, uma nova “poetização”.

Como queria Lukács, todo artista é tanto maior quanto mais for possível reviver, graças a ele, o presente, passado de seu povo e as perspectivas de seu desenvolvimento futuro.

Quanto às razões individuais (psicológicas) da visão de mundo de Tolstói, seus diários são um manancial inesgotável. Alguns biógrafos querem ver na divergência entre a verdade de seus instintos imperiosos e a verdade de sua mente, dada à meditação quase oriental, o cerne psicológico de sua arte cuja *raison d'être* teria sido encontrar, para além da contradição, uma reconciliação final.

Como não poderia deixar de ser, essa situação repercute na estrutura das obras de Tolstói, em que fragmentos biográficos “verdadeiros”, na expressão metafórica que já vimos, se compõem, na narrativa, em torno de uma idéia filosófica, ou, na maioria das vezes, moral. A idéia não é apenas ilustrada pela obra, ela é demonstrada, como uma tese, e estrutura a narrativa inteira. Por mais inaceitável (não verdadeira) que possa parecer, *a priori*, a tese proposta (*Sonata a Kreutzer, Guerra e Paz*), ela consegue, graças a contrastes estratégicos que acabam envolvendo o leitor, emergir, no fim, como concretamente possível.

A metáfora na obra de Tolstói consegue vencer em todas as instâncias: convence o leitor não apenas da “verdade”, mas também da eventual mentira; e convence o próprio autor, forçando-o a mistificar sua “verdade” existencial.

Notas

1. B. Schnaiderman. *Leão Tolstói* (cit.) pp. 57-58: “Jakobson escreve: ‘...ainda não se compreendeu suficientemente que é a predominância da metonímia que governa efetivamente a corrente literária chamada “realista”, que pertence a um período intermediário entre o declínio do romantismo e o aparecimento do simbolismo e que se opõe a ambos. Seguindo a linha das relações de contigüidade, o autor realista realiza digressões metonímicas, indo da intriga à atmosfera e das personagens ao quadro espaço-temporal. Mostra-se ávido de pormenores sinédquicos. ... A sinédoque ... está realmente na base de um procedimento muito comum em Tolstói’. Jakobson lembra que, na cena do suicídio de A. Kariênina a descrição de Tolstói se concentra na bolsa da heroína. Acompanhando o raciocínio de Jakobson, podemos também pensar como essencial na cena a parte de baixo do primeiro vagão, com “as rodas de ferro fundido”. Deste modo temos também uma evidência da oscilação entre metáfora e metonímia, assinalada por Jakobson, a “interação desses dois elementos.” Realmente, no caso das rodas, temos metonímia que tende para a metáfora e mesmo para o símbolo”.
2. B. Eichenbaum “Sobre as crises de Leão Tolstói” in M. Gorki. *Leão Tolstói* (op. cit. p. 85): “A arte para Tolstói, não era uma profissão nem um consolo, mas uma ocupação orgânica. Ele se tornou ‘moralista’ somente porque era um artista. Ele não sofreu uma crise, mas a própria arte. O mesmo problema se colocou para Nekrassov, para Dostoiévski. Era preciso sobrepujar o princípio turgueneviano. Era preciso solucionar novamente o problema complexo da relação entre a vida e a arte. Era preciso criar uma nova forma de apreensão artística”.

Referências

- Chklóvski, V. *Lev Tolstói*. Moscou: Jovem Guarda, 1967.
- Gorki, M. *Leão Tolstói – Reminiscências de Górkí sobre Tolstói*, (trad. Rubens Pereira dos Santos). São Paulo: Perspectiva, 1983.
- Gourfinkel, N. *Tolstói sans Tolstoïsme*. Paris: Seuil, 1946.
- Lavrin, J. *Tolstói: an approach*. N. York: The MacMillan Company, 1946.

- Mirsky, D. S. *Histoire de la littérature russe*. Paris: Fayard, 1969.
- Raimondi, E. *Tecniche della critica letteraria*. Turim: Einaudi, 1967.
- Schnaiderman, Boris. *Leão Tolstói*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- Sklovskij, V. *Una Teoria Della Prosa*. Bari: De Donato, 1966.
- Tolstói, L. *Ecrits sur l'art*. Paris: Gallimard, 1971.
- Tolstói, L. N. *Anna Kariênina*. Frunze: Mekter, 1970.
- _____. *Diétstvo. Otrótchestvo. Iunost' (Infância. Adolescência. Juventude)*. Moscou: Ed. Literatura, 1966.
- _____. *Sobranie Sotchiniênina v 20 tomakh (Obras Reunidas em 20 Volumes)*. Moscou: Editora Estatal de Literatura, 1961.
- Zweig, S. *O pensamento vivo de Tolstoi*. São Paulo: Martins, 1943.

