

TOLSTÓI

Bruno Barretto Gomide
(Org.)

FRAGMENTOS

**Universidade Federal de
Santa Catarina**

Reitor:
Alvaro Toubes Prata

Vice-Reitor:
Carlos Alberto Justo da Silva

**Centro de Comunicação e
Expressão**

Diretor:
Felício Wessling Margotti

Vice-Diretor:
Arnoldo Debatin Neto

**Departamento de Língua e
Literatura Estrangeiras**

Chefe:
Silvana de Gaspari

Vice-chefe:
Noêmia Guimarães Soares

Editora da UFSC

Diretor Executivo:
Luiz Henrique de Araujo Dutra

Conselho Editorial:
Maria de Lourdes Alves Borges (Presidente)
Carmen Sílvia Rial
João Pedro Assumpção Bastos
José Rubens Morato Leite
Maria Cristina Marino Calvo
Lucídio Bianchetti
Rosana Kamita
Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros

Florianópolis, 2013.

FRAGMENTOS

A revista FRAGMENTOS é uma publicação do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras, Centro de Comunicação e Expressão, da Universidade Federal de Santa Catarina. Com periodicidade semestral e circulação nacional e internacional, publica, desde 1986, volumes mistos e monográficos, com artigos e resenhas em alemão, espanhol, francês, inglês, italiano e português. Tem como objetivo divulgar a produção acadêmica recente nas áreas de estudos de línguas e literaturas estrangeiras.

Tiragem: 500 exemplares

Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos>

Contatos: revistafragmentos@gmail.com
Contact Fone: 55 (48) 3721-6587

Endereço para assinatura: Universidade Federal de Santa Catarina
Mailing address for subscriptions Centro de Comunicação e Expressão
Revista Fragmentos
Bloco B - Sala 405
Campus Universitário - Trindade
88010-970 - Florianópolis-SC / Brasil
Fone: 55 (48) 3721-6587

Endereço para permuta: Universidade Federal de Santa Catarina
Exchange address Biblioteca Universitária
Campus Universitário - Trindade
88010-970 - Florianópolis-SC / Brasil
Fone: 55 (48) 3721-9413
E-mail: permuta@bu.ufsc.br

ISSN 0103-1783
Universidade Federal de Santa Catarina

Revista de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina

FRAGMENTOS

Editor-chefe Walter Carlos Costa

Comissão editorial Ana Cláudia de Souza, UFSC ♦ Claudia Borges de Faveri, UFSC ♦ Georg Otte, UFMG ♦ Isabel Stratta, Universidad de Buenos Aires ♦ Júlio Castañon Guimarães, Casa Rui Barbosa ♦ Lincoln Fernandes, UEL ♦ Maria Augusta Costa Vieira, USP ♦ Maria Lúcia Vasconcellos, UFSC ♦ Noêmia Guimarães Soares, UFSC ♦ Pablo Rocca, Universidad de la República, Uruguay ♦ Patricia Anne Odber de Baubeta, University of Birmingham, Reino Unido ♦ Rafael Camorlinga, UFSC ♦ Ronaldo Lima, UFSC ♦ Sergio López Mena, Universidad Autónoma de México ♦ Silvana de Gaspari, UFSC ♦ Werner Heidermann, UFSC

Secretária de redação Rosario Lázaro Igoa

Conselho consultivo Carlos Daghljan, UNESP (São José do Rio Preto) ♦ Henryk Siewierski, UnB ♦ Jerzy Brzozowski, Universidade Jaguelônica de Cracóvia ♦ Júlio César Pimentel Pinto Filho, USP ♦ Julio Ramos, University of California, Berkeley ♦ Lawrence Flores Pereira, UFSM ♦ Lúcia Pacheco de Oliveira, PUC-Rio ♦ Maria Betânia Amoroso, UNICAMP ♦ Michael Korfmann, UFRGS ♦ Paulo Astor Soethe, UFPR ♦ Theo Harden, University of Dublin/UnB

Capa/proj. gráfico Ane Girondi

Assessoria Técnica: Daurecy Camilo (Beto) CRB 14/416

(Catalogação na fonte pela Biblioteca Universitária da
Universidade Federal de Santa Catarina)

Fragmentos / Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão.
Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras — v.1, n.1 (jan./jun. 1986)- .
Florianópolis : Editora da UFSC, 1986-
v. ; 21cm
Publicação interrompida do 2º semestre de 1991 ao 2º semestre de 1996
Semestral
ISSN 0103-1783

I. Universidade Federal de Santa Catarina. Comunicação e Expressão. Departamento
de Língua e Literatura Estrangeiras.

Sumário

Apresentação _____	9
Bruno Barretto Gomide	
Artigos	
Tolstói, grande tradutor _____	11
Boris Schnaiderman	
Tolstói e a metáfora _____	17
Aurora Bernardini	
Tolstoi gauchiste _____	25
Georges Nivat	
Uma nota sobre <i>Ressurreição</i> _____	35
Rubens Figueiredo	
Três imagens da mulher em <i>Ressurreição</i> _____	39
Noé Silva	
Tolstói: arte e salvação em <i>Senhor e servo</i> _____	51
Sérgio Câmara	
Pierre Bezukhov becomes (really) Russian _____	59
Ezequiel Adamovsky	
Un episode de <i>Guerre et Paix</i> . L'énigme de l'autofiction et son interprétation chez L.N. Tolstoï et J.-J. Rousseau _____	71
Irina Lukianiets	
Tropisme, antithèse du personnage de L. Tolstoï _____	81
Ani Kostanyan	
Parallels between Tolstoy's life, writing and Hindu philosophical thought _____	93
Radha Balasubramanian	

Aspectos do tolstoísmo na Literatura Brasileira: Lima Barreto e João Antônio _____	107
Clara Ávila Ornellas	
<i>A Morte de Ivan Ilitch</i> : onde Tolstói, Dostoiévski e Norbert Elias se encontram _____	121
Jean Faustino	
Alienação e auto-imolação em <i>A morte de Ivan Ilitch</i> _____	137
Paulo Bezerra	
Tradução de <i>Aliócha, o pote</i> _____	151
Belkiss Ribeiro	
Bibliografia recente sobre Tolstói _____	157
Bruno Barretto Gomide	

Tolstói em *Fragmentos*

Impressionado com a leitura de *Ana Kariênina*, Monteiro Lobato comentou, em carta de 1909 a Godofredo Rangel, que Tolstói era “grande como a Rússia”, e que o romance era “livro de gênio como haverá pouquíssimos no mundo”. O sentimento de vastidão evocado pelo escritor brasileiro era a norma. Colossal, gigantesco, monumental, ressurreição de vozes épicas ou proféticas: a marca da leitura de Tolstói perpassou a cultura mundial a partir do fim do século XIX. Houve quem interpretasse a abundância como prolixidade, arte sem vértebra – um ponto de vista que aguardou a virada formalista e outras correlatas para ser desmontado. Mas a tônica foi ver no texto de Tolstói um (no mínimo) abalador de certezas literárias, ficcionais e éticas.

Embora tenha sido, durante sua vida, uma das figuras públicas mais conhecidas no Brasil e um eterno favorito de listas de “melhores romances de todos os tempos”, Tolstói sempre se ressentiu da carência de espaço acadêmico e de mais bibliografia especializada dedicada a ele. Enquanto Dostoiévski, o outro gigante da ficção russa na segunda metade do século XIX, com quem Tolstói é frequentemente comparado (nem sempre a propósito), tem gerado inúmeros artigos, livros e teses entre nós, sobre o autor de *Guerra e paz* pouca coisa há. Dostoiévski, com efeito, sempre pareceu mais ligado ao nervo da crítica literária brasileira, ao seu ritmo mais intenso e inquieto. Em relação a Tolstói, em contrapartida, havia e há respeito excessivo do leitor e do crítico. O pequeno livro de Boris Schnaiderman, *Leão Tolstói: antiarte e rebeldia* (uma das melhores introduções ao autor em qualquer idioma), figura quase solitário em sua bibliografia brasileira, e sem dúvida mereceria uma reedição. Para ler e estudar Tolstói, esse livro sugere, é necessário uma postura ousada, contundente, até agressiva.

Aproveitando a deixa dos cem anos de sua morte, a presente coletânea de textos procura mitigar essa lacuna bibliográfica em português apresentando algumas pesquisas recentes produzidas no Brasil e no exterior.

O texto de abertura é justamente de Boris Schnaiderman, que expõe uma faceta pouco conhecida do escritor russo: a de tradutor. Também no plano literário, Aurora Bernardini discute determinados procedimentos artísticos, em diálogo próximo com as perspectivas formalistas. Em um campo mais propriamente histórico, o eslavista Georges Nivat faz, em seguida, considerações sobre o radicalismo tolstoiano e sua ligação com correntes da cultura russa e europeia. No mesmo ambiente político encontram-se os três artigos seguintes, de autoria de Rubens Figueiredo, Noé Silva e Sérgio Câmara, que discutem as complexas relações entre arte e pensamento existentes em duas obras de Tolstói (*Ressurreição* e *Senhor e servo*). O romance *Guerra e paz* é o protagonista dos estudos de Ezequiel Adamovsky e Irina Lukianiets, a partir de uma ótica histórico-filosófica. Na série seguinte de estudos, aspectos da obra de Tolstói são comparados a textos de Nathalie Sarraute (Ani Kostanyan), ao pensamento hindu (Radha Balasubramanian), aos brasileiros João Antonio e Lima Barreto (Clara Ávila Ornellas) e a Dostoiévski, pelo prisma do sociólogo Norbert Elias (Jean Faustino). A mesma novela que está no centro das reflexões desse último artigo – *A morte de Ivan Ilitch* – é estudada por Paulo Bezerra. A coletânea é encerrada por uma tradução, de autoria de Belkiss Ribeiro, de um conto de Tolstói.

À bibliografia sobre Tolstói poderiam-se atribuir os mesmos epítetos de vastidão que ele suscita. Ao invés de nutrir pretensões de completude, optamos que seria mais útil para o leitor brasileiro uma bibliografia pequena, mas atualizada, somente com algumas obras importantes publicadas nos últimos anos.

Tolstói, Grande Tradutor

Resumo: Este artigo comenta um aspecto pouco estudado da atividade de Tolstói: a sua relação com a prática da tradução.

Palavras-chave: Tradução, prosa de ficção, *Guerra e paz*.

Abstract: This article discusses a little-studied feature of Tolstoy's activities: his relationship with the practice of translation.

Keywords: Translations, prose fiction, *War and Peace*.

Não conheço na bibliografia sobre Tolstói qualquer trabalho específico sobre esse tema. Trato dele em meu livro atualmente em elaboração, *Tradução, ato desmedido*. E agora, transcrevo três passagens desse texto, circunstância que explica, no meu entender, o caráter fragmentário desta publicação.

Uma lição de Tolstói

Fico sempre surpreso com a habilidade de Tolstói ao captar a linguagem e o modo de ser de suas personagens de diferentes camadas sociais.

Neste sentido, parece-me sobretudo importante um episódio de *Guerra e Paz*. O major de hussardos Dienissoff dança ali mazurca polonesa com Natacha, a mais sedutora personagem feminina do romance. Pois bem, Tolstói descreve com toda a minúcia os movimentos do par, os volteios, o aproximar-se e afastar-se um do outro, tudo isto expresso em termos que parecem indicar: o narrador não fez outra coisa na vida senão dançar mazurca polonesa¹.

A força vital, a humanidade e exuberância das personagens tolstoianas, estão ligadas a esta capacidade de captar as peculiaridades e o linguajar de cada grupo humano.

Enfim, uma lição para nós outros, tradutores.

O estranhamento como tradução

Em meu pequeno livro *Tolstói – Antiarte e rebeldia* (Schneiderman, 1983), procurei mostrar como o “estranhamento”, detectado por Vítor Schklóvski em seu conto “Kholstomier – História de um cavalo”, mais conhecido no Ocidente por este subtítulo, é característico de toda a obra de Tolstói e, como exemplo, citei algumas passagens do conto “O prisioneiro do Cáucaso” (Idem, pp. 43-47).

Escrevi então:

A presença do popular, a oposição a uma cultura essencialmente livresca, foi uma constante em Tolstói desde os primeiros escritos. Nina Gourfinkel sublinhou particularmente, no livro *Tolstói sem Tolstoísmo* (Gourfinkel, 1946), o fato de que as traduções francesas geralmente “amaciam” Tolstói, atenuando-lhe a rispidez, o tom de franqueza brutal com que muitas vezes se expressava. O famoso “estranhamento”, que Vítor Schklóvski apontou em Tolstói (“A Arte como Procedimento”, 1917, com muitas traduções, inclusive uma brasileira²) tem relação evidente com esta franqueza brutal. Para Schklóvski, aliás na esteira de muitos autores mais antigos, o que caracteriza o fenômeno artístico é que ele desautomatiza a visão usual das coisas e torna absolutamente novo aquilo que era corriqueiro. Pois bem, Tolstói realmente atinge este efeito pelo uso das expressões mais comuns, mais correntes, desvinculadas da tradição literária. Um objeto é descrito de modo direto, sem os requintes e eufemismos impingidos pela formação escolar.

Vítor Schklóvski mostra como isto acontece, na base de um conto, “Kholstomier (História de um Cavalo)”, 1886. Aí, vista pelo olhar de um bicho, a sociedade dos homens aparece em todo o seu absurdo, e ressaltam-se os seus aspectos monstruosos, pelos quais passamos sem perceber.

É preciso frisar, no entanto, que este procedimento é característico de Tolstói sempre, e não apenas nos argumentos em que aparece alguém observando de fora o que sucede entre os humanos.

Vejamos alguns exemplos do conto “O Prisioneiro do Cáucaso”. O título evoca para os russos um tema romântico por excelência: as montanhas do Cáucaso, os montanheses rebeldes e nobres de caráter, como foram representados pelo romantismo russo e, particularmente, como aparecem num poema narrativo de A. S. Púchkin, que tem o mesmo título e que representou na obra do poeta um momento de adesão aos temas românticos. O próprio Tolstói se embevecera com a natureza caucasiana e com a vida dos cossacos que habitavam o sopé da cordilheira, conforme aparece com particular vigor em *Cossacos*.

Voltando-se contra a idealização romântica, o contista em certa medida atacava as suas próprias inclinações para exaltar o natural, o selvagem, o primitivo. Isso não teria contribuído para tornar o desmascaramento mais implacável?

O início já marca o tom da narrativa. Talvez se possa traduzi-lo assim: “Um patrão servia de oficial no Cáucaso. Chamava-se Jílin.” Usei “patrão” para traduzir *bárin*, que significa geralmente grão-senhor, mas no conto aparece num sentido mais coloquial, de pessoa que não era do povo mais simples, mas nem por isso se destacava especialmente por sua condição. O próprio sobrenome é dos mais corriqueiros, e o fato de se apresentar alguém apenas pelo sobrenome já indica um relato bem familiar, enquanto no poema de Púchkin tudo é solene, elevado. Aliás, Jílin vem de *jila*, veia, e contribui para que se perceba no personagem alguém essencialmente vital em sua rudeza.

Os nativos são designados pelo narrador como “tártaros”. Na realidade, eles deveriam ser avarianos, tchetchenos ou circassianos, mas para o russo comum todos os muçulmanos eram “tártaros”, e o nome adquire conotação bastante pejorativa, em virtude do longo período em que os russos estiveram sob domínio tártaro na Idade Média. Chamando-os assim, o narrador identifica-se com o personagem e tudo é visto a partir deste.

Tudo é tratado com o maior toque de vida cotidiana. Assim, quando se alude ao cavalo de Jílin, diz-se o seu preço, que deveria ser realmente preocupação constante do oficial.

Este vê os “tártaros” numa ocasião em que se afastara da tropa, com um companheiro, para conseguir comida, mas, quando surge o perigo, o companheiro o abandona, apesar do trato que fizeram de não se separarem. Isto contrasta abruptamente com os sentimentos nobres descritos por Púchkin, e que acodem à mente de um russo apenas com a menção do título do relato (não se passa incólume pelos bancos escolares e pela repetição constante daquele poema romântico).

Os nativos aprisionam-no. São violentos, brutais. O narrador fala de “dois tártaros fedidos”, enquanto em Púchkin se trata de “povo maravilhos”, “filhos do Cáucaso” etc.

No poema, os montanhesez sonham com “as carícias das prisioneiras olhinegras”. No conto, a descrição das mulheres que aparecem contribui para o clima de realidade brutal, sem enfeites. Todas são “mulheres de calças”, embora exista em russo a palavra *charovári* para as calças orientais largas, usadas por homens e mulheres.

No poema, uma “virgem das montanhas” apaixonou-se pelo prisioneiro e leva-lhe comida. No conto é uma garota de treze anos, boni-

ta, mas “fininha, magrinha”. O modo de sentar das nativas é descrito por Púchkin assim: “... tendo dobrado os joelhos”, mas Tolstói é muito mais direto e brutal: “... sentou-se de cócoras”. E ela ainda partia dando um salto “como uma cabra selvagem”.

Quando aparece um minarete, o narrador diz: “... uma igreja deles, com torrezinha”. Só mais tarde é que vai aparecer o termo evitado na primeira descrição. Para dizer que um dos nativos usava turbante, o autor escreve: “Tinha uma toalha por cima do gorro.” E só bem adiante surge o termo “literariamente adequado”.

Tolstói descreve a alimentação e a bebida dos montanhesees como algo muito primitivo: massas gordurosas e cerveja ordinária, enquanto em Púchkin aparecem “vinho” e “painço níveo”.

Toda a narrativa foi realizada num estilo despojado e conciso, bem diferente dos longos períodos compostos por subordinação, que aparecem abundantes em *Guerra e Paz* e *Ana Karênina*. O desmascaramento tolstoiano, a sua revolta contra a falsidade que via na atitude de um escritor, de um artista, manifesta-se plenamente na própria construção da linguagem.

Conforme afirmei há pouco, o “estranhamento” é constante em sua escrita. É o caso, por exemplo, do trecho de *Khadji-Murat* em que aparece de repente: “... mijou”, palavra que nas edições soviéticas é sempre substituída pela inicial seguida de reticências. Ora, aparecendo num texto literário da época, ela é completamente inesperada e estranha. Mas esta retidão nas falas, este modo de dizer as coisas diretamente, sem enfeites, é típica de Tolstói. Chegou a anotar no diário, no início de sua atividade literária: “Regra. Chamar as coisas pelo nome.” (Grifo do autor: anotações em 17-01-1851.).

O que faltou realmente em meu texto foi indicar que o estranhamento apontado ali é uma verdadeira tradução da linguagem “cultura” e literária para o usual e comezinho de pessoas como o oficial em questão. O desmascaramento se dá ali por um procedimento tradutório. E o próprio estilo despojado e conciso, tão diferente de boa parte da obra de Tolstói, inclusive *Guerra e Paz* e *Ana Karênina*, embora esteja próximo das histórias em seus livros de leitura para crianças camponesas, sublinha ainda mais o fato de estar traduzindo ali um texto de Púchkin – um conto romântico dando origem a um registro em termos realistas e cotidianos.

Ainda, Tolstói e a tradução

Ele dedicou-se à tradução em diversas ocasiões. Assim, no período em que manteve uma escola para crianças camponesas em sua proprie-

dade em Iásnaia Poliana (1859-1882), foi preparando cartilhas e livros de leitura, sempre na base de historietas. Ora ele aproveitava então o acervo mundial de narrativas, ora se valia do folclore russo ou expunha fatos do cotidiano das crianças. Ao recontar fábulas e lendas, evidentemente, usava de grande liberdade, sempre em função do público a que se dirigiam.

Anos depois, foi colecionando uma série de narrativas para leitura a familiares e amigos que o visitavam em sua propriedade ou na residência em Moscou e que ele acabou reunindo na coletânea *Círculo de leitura* (1905). Tolstói se permitia então muitas liberdades e acrescentava sua própria opinião sobre os temas tratados.

Aliás, suas grandes qualidades de tradutor podem ser constatadas em muitos textos de ficção, inclusive *Guerra e Paz*. Veja-se, por exemplo, a habilidade com que aponta, nos primeiros capítulos dessa vasta epopéia, o francês ora canhestro, ora impecável, das personagens da nobreza e o russo desajeitado de alguns, quando se dirigiam aos criados, às vezes até com sotaque francês. Mas, sobretudo, releia-se a cena da caçada ao lobo, onde aparece com freqüência gíria de caçador e que o narrador vai traduzindo para o russo corrente, dando ao leitor simultaneamente dois registros³. Somente um tradutor privilegiado seria capaz de semelhante proeza.

Notas

1. Leão Tolstói, *Guerra e Paz*, Parte IV, Cap. 12.
2. Cf. V. Chklovski, "A arte como procedimento", in Dionísio de Oliveira Toledo (org.), *Teoria da literatura - Formalistas russos*, Porto Alegre: Globo, 1971, pp. 39-56.
3. Leão Tolstói, *Guerra e Paz*, Parte VII, Capítulos 4 a 6.

Referências

- Gourfinkel, Nina. *Tolstói sans tolstoïsme*. Paris: Seuil, 1946.
- Schnaiderman, Boris. *Tolstói - Antiarte e rebeldia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

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 (особенно 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.
- Tolstoï, L. *Ecrits sur l'art*. Paris: Gallimard, 1971.
- Tolstoï, 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.

Tolstoï gauchiste

Résumé: Commentaire à propos des positions contestatoires et combatives de Tolstoï et ses rapports avec la philosophie morale et la pensée chrétienne.

Mots clefs: Philosophie politique, mendicité, Chestov.

Abstract: A commentary on Tolstoy's confrontational and combative positions and their links with moral philosophy and Christian thought.

Keywords: Political philosophy, mendicancy, Chestov.

L'expression "gauchiste" tire son existence de la géométrie de l'Assemblée constituante de Versailles, où les éléments les plus "avancés" siégeaient à gauche, de même que plus tard, sous la Restauration, à la Chambre des députés. Si l'on appelle "gauchisme" une attitude délibérément provocatrice, un radicalisme du geste, on peut dire que l'installation de Tolstoï à Moscou, en 1881, a provoqué chez lui une crise psychologique, sociale, que j'appellerais une "crise de gauchisme".

Tolstoï est un contestataire qui se méfie du pouvoir établi. Dans une brillante conférence, le critique George Steiner, auteur de l'ouvrage *Tolstoï ou Dostoïevski*, a dit que Tolstoï était le "dissident" par excellence : en 1881, il entre en dissidence par rapport aux pouvoirs établis, à l'Eglise établie, par rapport à sa famille et son milieu, et j'ajouterai même par rapport à lui-même. Il aura beau prêcher la non-violence, il y aura beaucoup de violence dans sa gestuelle de "dissident".

En 1920, Lénine a publié "Une maladie infantile du communisme : le gauchisme", où il dénonce ceux qui sont plus radicaux que lui-même, plus royalistes que le roi, en somme, les "maximalistes" rejetant tous les compromis etc.: le terme devient une injure, l'équivalent de social-traître, dans le langage des bolcheviks.

En somme, on peut dire que ce "chrétien-traître" que fut Tolstoï est un gauchiste du christianisme, non seulement de l'orthodoxie russe, mais du christianisme en général, et il entraîne beaucoup de

monde, d'où son excommunication, et sa tombe sans croix à Iasnaïa Poliana, qui soulève aujourd'hui beaucoup de polémiques, puisque des mouvements ardemment orthodoxes disent - je l'ai entendu moi-même - qu'il faudrait mettre une croix sur sa tombe, ce qui va évidemment à l'encontre de sa pensée.

En 1970, Michel Foucault a créé le GIP, "groupeement d'inspection des prisons". L'histoire en est racontée par un historien, Gregory Sallés, dans un article au titre assez tostoïen : "L'intolérable", où il fait explicitement référence à Tolstoï, qui aurait, selon l'auteur, créé son propre GIP. De *Résurrection*, il écrit que "cette découverte concrète de la lutte des classes vaut des traités de sciences sociales". Outre une satire féroce des procédures judiciaires, on y trouve un tableau des pratiques pénitentiaires qui montre, dit l'auteur, "la gestion différentielle des illégalismes".

Sans vouloir ranger Tolstoï sous la bannière de Foucault - ce serait plutôt l'inverse ! - on peut rappeler qu'il n'est pas le seul grand écrivain russe à s'être intéressé au problème pénitentiaire : il y a eu Dostoïevskii, dans les *Carnets de la maison des morts*, par la force des choses, il y aura Tchékhouv qui est allé à Sakhaline par décision "citoyenne", comme on dirait aujourd'hui, et il y a Tolstoï qui, dans *Résurrection*, donne un véritable traité sur la condition pénitentiaire. Est-ce le coeur du roman? L'idée en a évolué, lorsqu'on étudie les brouillons du roman (comme j'ai pu le faire à partir de quelques pages de ce brouillon conservées à Genève, dans le fond Martin Bodmer) : on y voit que l'écrivain a gommé une partie des sarcasmes, de l'ironie trop mordante de certains passages, qu'il a pu juger contre-productifs pour son projet, qui était d'intéresser à la condition pénitentiaire.

Tolstoï est difficile à définir de façon univoque, mais l'argumentaire de sa philosophie morale et politique comporte une dose permanente de radicalisme du geste, y compris dans ses actes de confession (la *Confession*), de profession de foi (*En quoi consiste ma foi?*) et dans ses aveux de culpabilité sociale, que représente le traité intitulé *Que devons-nous donc faire*, qui reprend le titre du roman fameux de Tchernychevski, *Que faire?* mais avec un geste de colère dans le mot "donc", et une mise en cause plus explicite de la société à laquelle il s'adresse et dans laquelle il s'inclut lui-même ("nous").

Je voudrais parler de ce traité, ou plutôt de ce long article sur le recensement de Moscou, devenu progressivement un véritable traité. Paru d'abord à Genève en 1885, il a été publié dans l'édition jubilaire en 90 volumes avec une étude extraordinairement fouillée du professeur N.K. Goudzi sur l'histoire de sa rédaction et de ses pu-

blications, d'abord partielles, puis complètes. A l'origine, il y a un article sur le premier recensement "moderne", maison par maison, de Moscou qui a été effectué du 23 au 25 janvier 1882 par deux mille étudiants mobilisés sous la direction de quatre-vingts responsables. Tolstoï a d'emblée l'idée de l'utiliser non seulement pour faire oeuvre de connaissance, mais pour *aider*, et toute la crise vient de là. Un premier texte, intitulé "A propos du recensement de la ville de Moscou", doit paraître avant le recensement: c'est un appel à ses amis et connaissances, aux gens de son milieu, à utiliser le recensement pour cette oeuvre d'assistance. Il reprend son texte après le recensement, pendant l'hiver 1882-83 ; en avril 1884, il l'envoie au directeur de *La pensée russe*, mais note dans son journal : "Je dois absolument le reprendre". En décembre 1884, il note (phrase qu'il reprendra dans son traité) : "Il me semblait que je savais tout et que je comprenais tout, mais il s'avéra que mon couteau de *coupa*t pas". Le texte est soumis à la censure de l'Etat, puis à la censure ecclésiastique du Saint Synode, qui le déclare impubliable. Il subit enfin la censure familiale : Sophie Tolstoï obtient de lui qu'il enlève la référence à sa propre famille dans le passage où il souligne le contraste entre la file d'attente devant les asiles de nuit et la scène qu'il trouve en rentrant chez lui : des jeunes filles amies de ses fils fumant des cigarettes à l'office... Il est enfin envoyé à l'éditeur russe de Genève, Elpidine, qui le publie avec une multitude de fautes d'impression. L'édition complète ne paraîtra qu'en 1901 à Christchurch par les soins de Tchertkoff.

Le traité commence par une description de rafles de mendiants dans les rues de Moscou. L'agent de police interrogé sur le délit qu'ils ont commis répond qu'on lui a dit qu'il fallait les arrêter. Tolstoï établit une classification des mendiants, en cinq catégories : les mendiants occasionnels, les "vrais" mendiants, les paysans de passage tombés malades, ceux qui ont dilapidé leur argent et ne peuvent plus revenir chez eux, enfin les citadins victimes d'un incendie. Il décrit ses tentatives de les aider en leur faisant l'aumône, et surtout un incident qui l'a troublé : ayant donné une certaine somme à un paysan qui lui expliquait qu'il ne pouvait revenir dans son village faute d'argent, il retrouve quelques jours plus tard le même mendiant qui, ne le reconnaissant pas, lui redonne la même explication.

Tolstoï se rend au marché de la Khitrovka et se joint à la file d'attente qui se forme devant l'asile de nuit de la maison Liapine. Une fois rentré chez lui, au milieu du luxe dans lequel il vit avec sa famille, il se sent complice de cet état de misère où est réduite une partie de la population. Il y a là une gesticulation un peu gauchiste et radi-

cale vis-à-vis des siens et de ses proches : il raconte les visites qu'il fait à ceux-ci pour une collecte d'argent, l'effet que font ses discours n'est pas celui auquel il s'attendait, ses appels sont perçus comme une inconvenance dans l'univers du luxe et des bonnes manières de la bonne société ; il doit constater que malgré des paroles de sympathie, personne ne lui a donné d'argent. Il relève certaines réactions à la description qu'il fait de la misère dont il a fait l'expérience : "Mais c'est bien pire à Londres", lui répond-on par exemple.

Le recensement, pensait-il, devrait permettre d'établir une nouvelle hygiène morale et sociale. Il est allé en tout une vingtaine de fois dans les asiles de nuit, en plus de ses visites pendant les trois jours du recensement. Et cette expérience lui a fait faire une découverte : les pauvres ont aussi une vie, une vie intérieure, une psychologie, des raisonnements ; ils vivent parfois de "petits boulots", arrivent parfois à être heureux. Il raconte le cas d'une prostituée qui refuse un travail manuel subalterne, comme "humiliant pour elle". Et il conclut : elle ne veut pas travailler, comme ma femme d'ailleurs, comme tous ceux de mon milieu qui, eux non plus, ne veulent pas travailler. En définitive quelle différence ? (On peut concevoir la réaction de la comtesse...) Ailleurs, il voit une fille des rues qui a pris en charge le nourrisson d'une autre prostituée malade, et il conclut : elle en fait beaucoup plus que moi, que les miens. Lors d'une de ses visites à l'asile Rjanov, il recueille un jeune garçon pour lequel il s'est pris de sympathie, et l'engage comme garçon de cuisine. Quelques jours plus tard, celui-ci s'enfuit et retourne à l'asile : "J'aurais dû l'adopter", conclut Tolstoï. Mais il ne l'adopte évidemment pas.

Le recensement de Moscou apporte une autre leçon : à la campagne, l'aumône a un sens, elle est dans l'ordre des choses ; même modeste, elle soulage la misère. A la ville, donner même beaucoup ne résout rien, est même contre-productif. Par cette misère urbaine, Tolstoï se sent complètement submergé. De sa maison de la rue Khamovniki, il entend les coups de sifflets qui rythment le travail des équipes de femmes, enfants, vieillards qui triment dans trois fabriques qui l'entourent, et il a honte : les trois fabriques travaillent toutes les trois à la fabrication de colifichets et autres choses inutiles pour les bals...

Son engouement pour les doctrines économiques de Henry George l'amène à des conclusions qui, par moments, donnent l'impression de lire le maître à penser du futur Pol Pot, le tyran des khmers rouges qui a vidé toutes les villes de leurs habitants, les chassant vers les champs : tout le mal vient des villes. "Travailler", à la ville, ça ne produit rien d'utile, ça n'a pas de sens.

Un certain Vassili Sioutaïev rencontré dans le salon de sa soeur juge que ses idées de bienfaisance ne valent rien : le problème, pour lui, réside dans l'éducation des enfants, et la solution est que chacun adopte deux enfants. Quant à l'aumône que tu donnes, dit Sioutaïev, c'est simplement un moyen de se débarrasser de l'importun.

Tolstoï constate que la vie des classes oisives enferme celles-ci dans un effroyable isolement, les condamnent à une véritable paralysie morale. Il continue donc à torturer son entourage pour lui imposer ses solutions, mais en même temps en a un peu honte. "Il faut sortir du mal avant de faire le bien". Tolstoï illustre son propos par l'histoire du rouble magique. Il s'agit d'une légende populaire qui veut que certains ont fait un pacte avec le diable et reçoivent en récompense un «rouble inépuisable», ou interchangeable: on peut payer avec autant de fois qu'on veut, il revient toujours dans la poche. Leskov en a fait un conte de Noël: son petit héros reçoit pour Noël un rouble inépuisable, et achète jouets, pipeaux et bible pour les enfants et pour sa nourrice, mais dès qu'il achète un gilet aux boutons de verre pour lui-même le rouble quitte sa poche... «Eh bien! S'écrie Tolstoï, j'appartiens à la catégorie des gens qui par ruses divers prélèvent sur le peuple des travailleurs ce qui lui est indispensable, tandis qu'à, grâce à leur ruses, ils se retrouvent toujours avec le rouble magique en poche.»... La forte conscience d'être un parasite l'emporte sur toute autre considération.

Chez Tolstoï la conscience aiguë, mais intermittente d'être un parasite social l'emporte sur toute analyse socio-économique sérieuse. Son credo est l'idée générale d'un retour à la terre. Il connaît de loin les théories sur l'accumulation capitaliste, mais reste incapable d'en tirer une autre conclusion que le retour de tous à la terre, c'est-à-dire le retour à un statu quo d'avant toute accumulation de capital.

En revanche, il y a dans ses raisonnements un élément écologique très actuel, sur le lien inaliénable avec les biens naturels que sont la terre, le soleil, l'air, l'eau, et sur un système qui tend à en priver certains. D'où l'idée d'un système social qui préserverait la nature de l'empoisonnement général. « je peux m'imaginer des hommes que l'on prive d'au et d'air pur parce que d'autres hommes prétendent avoir un droit de monopole sur l'air et sur l'eau. »

Il rencontre le professeur Yangoulov qui lui parle du système de dépossession des indigènes des îles Fidji, système mis en place non par leurs colonisateurs attitrés, les Britanniques, mais par une société américaine qui met en coupe réglée leur territoire. Pour leur malheur les habitants des îles Fidji sont «entrés dans l'histoire», car,

explique Tolstoï très rousseauiste, les peuples n'ont d'histoire qu'à partir du moment où ils sont exploités par un envahisseur. Les peuples heureux n'ont pas d'histoire parce qu'ils ne sont pas exploités. Or, ajoute-t-il, l'histoire a commencé avec l'esclavage, et elle se poursuit aujourd'hui par l'esclavage moderne, c'est-à-dire l'appropriation de l'outil de travail par quelques uns et l'exploitation du travail du grand nombre par ces quelques-uns.

La conclusion est qu'il faut commencer par sortir du mensonge, faire son "outing", comme on dirait aujourd'hui, "vivre en dehors du mensonge", disait naguère Soljénitsyne : mélange de gauchisme, de naïveté et d'auto-diagnostic très sévère. Cela s'ajoutant à une haine vicérale de la ville, qui n'est plus du tout la Moscou de *Guerre et Paix* ou d'*Anna Karénine*. Il y a aussi des idées qui ne passent vraiment pas : sa vision de la femme au foyer, son exécration pour les femmes révolutionnaires (dans *Résurrection*), dont la passion serait une dérivation de l'instinct sexuel. C'est une des choses qui seront éliminées du brouillon de *Résurrection*.

Ajoutez la conception de l'art comme exploitation exposée dans *Qu'est-ce que l'art* ou dans l'essai sur Shakespeare : l'art, les faiseurs d'art, arrachent d'immenses richesses au peuple qui ne profitera jamais de leur production. Il n'est donc qu'une forme d'exploitation dont se rendent complice les artistes. D'où une volonté de révolutionner l'art, de le rendre populaire. Cette conception a un aspect gauchiste : elle le mène à vitupérer contre Shakespeare, ou des artistes contemporains comme Verlaine, et même le tout jeune débutant André Biély.

Or nous avons une lecture faite de ce même texte sur les asiles de nuit moscovites, quelqu'un qui a observé Tolstoï dans ses visites aux asiles de nuit : c'est Léon Chestov, auteur d'un livre intitulé *Le bien dans la doctrine du comte Tolstoï et de F. Nietzsche*, (paru pour la première fois à Saint Pétersbourg en 1900), où une dizaine de pages sont consacrées aux visites de Tolstoï dans les asiles de nuit. Chestov commence par affirmer que la Russie est marquée par la violence : bien après son abolition, le servage est encore là, avec sa violence. Chez le critique Biéliniski, la formule hegelienne sur la rationalité du réel aboutit à un cri de désespoir : elle signifie qu'il faut renoncer à la justice, puisqu'elle mène à accepter la nécessité du mal. Il y a quelque chose d'analogue, pense Chestov, dans le désespoir de Tolstoï face à l'expérience de ses visites aux asiles de nuit.

Chestov décrit l'évolution de la morale de Tolstoï jusqu'en 1881. Dans *Guerre et Paix*, il a su regarder en face tant de malheurs et de morts : les quatre héros du roman s'inscrivent parfaitement dans la

vie, conformant leur idéal à la “rationalité du réel” : il y a adéquation de la vie à l'égoïsme des personnages. Bien sûr, certains restent en dehors de cette adéquation. Chestov ne pardonne pas à Tolstoï la réflexion de Natacha à sa belle-soeur Marie sur la “laissée pour compte” Sonia : “ à celui qui a beaucoup, il sera beaucoup donné, à celui qui n'a rien, on enlèvera tout”. Il ne tente pas une interprétation de cette parole du Christ, qui a suscité beaucoup d'exégèses. Il conclut seulement à une “étrange réconciliation entre l'égoïsme et le bien”. Autre exemple : celui de Lévine, dans *Anna Karénine*, dont l'inquiétude existentielle disparaît aussitôt qu'il vit égoïstement : il cesse alors de mentir (de se mentir à lui-même) en entrant dans la vie réelle. Les “laissés pour compte” sont ici Anna Karénine et Vronski : “Le comte Tolstoï, écrit Chestov, n'a pas de compassion pour le malheur”.

Et puis un retournement se produit chez Tolstoï avec ses visites aux asiles de nuit. Les horreurs qu'il y découvre, dit Chestov, sont un véritable bonheur pour lui : il y découvre - comme il l'avait déjà décidé pour Lévine - qu'il faut renoncer à la ville pour rentrer dans la vie réelle. Ses amis lui disent qu'il est un homme vertueux et bon. Mais il n'en est pas lui-même profondément convaincu. D'où le partage entre les pauvres “utiles”, ceux qu'on peut aider, qui vont vous conforter dans votre décision de faire le bien, et les autres. Chestov a des mots cruels pour l'épisode de *Que devons-nous donc faire?* sur la liste établie avec les étudiants chargés du recensement, des mendiants “utiles”, et des autres, et l'idée de lancer une souscription caritative pour les premiers.

“Maintenant, écrit Chestov, sans même lire jusqu'au bout l'article sur le recensement, on peut prédire comment il se conclura. Un homme qui a un si grand besoin d'être vertueux d'une façon ou d'une autre finira par avoir raison à ses propres yeux et aux yeux de tous. Le bien viendra à lui, il amènera le bien à soi-même, même s'il faut pour cela priver de bien tous les êtres humains ».

Tolstoï nous dit : non, vous ne pouvez pas aider. Et de cette impuissance à aider ressentie pendant son aventure citadine de quelques semaines, il nous pousse vers ses propres conclusions. Commencez par vous-même, corrigez-vous, amendez-vous, travaillez la terre ! Alors il s'habille en moujik, il allume son poêle, il tient la charrie : c'est son levier d'Archimède. Avec cela, il va nous démontrer qu'il fait se rejoindre le Bien et la vie.

Ce n'est pas tout, Chestov va plus loin : le Bien a besoin du mal, l'homme bon a vraiment besoin de l'homme mauvais, sans lequel il ne peut pas se sentir bon. Voilà pourquoi Tolstoï, de façon si pa-

radoxale, fait l'éloge de Kant : l'impératif catégorique, qui exclut toute compassion, vient au secours de Tolstoï, le même Tolstoï qui, jusqu'en 1880 luttait systématiquement contre le raison, et qui maintenant abandonne cette lutte contre la raison pour épouser l'impératif catégorique.

Ainsi la maison Liapine a entraîné un renversement du monde tolstoïen. "Je veux vivre", disent Natacha, Marie, Pierre, Nicolas - surtout Nicolas (Rostov), le plus médiocre héros littéraire que littérature ait jamais engendré, et en même temps le plus poétisé (habilement poétisé) par son auteur, qui a créé là l'alter ego qu'il aimerait bien être. Les mendiants de l'asile, eux aussi non seulement veulent vivre, mais vivent, et Tolstoï en reste interloqué. Cette découverte ne va pas bouleverser son monde fictionnel : *Résurrection* n'est pas *les Bas-fonds* de Gorki, qui glorifie le mensonge de l'art (il en sortira, comme on sait, le réalisme socialiste) : pour Tolstoï, l'art ne change rien si on ne le décapite pas. Il utilise son levier d'Archimède du "retour à la vie simple" et de la dénonciation frénétique du mensonge, y compris celui de l'art.

Dans la deuxième partie de son ouvrage, Chestov analyse le message de Nietzsche et le compare à celui de Tolstoï, comme l'avait fait quelques années plus tôt Grot, qui concluait que l'un et l'autre abandonnaient le christianisme, le premier parce que païen, le second parce que hyper-chrétien, car le christianisme tolstoïen n'existe pas. Leskov compare Tolstoï à Zarathoustra, Zarathoustra disant "Vous ne m'avez pas encore cherché et déjà vous m'avez trouvé. Et à présent, arrachez-vous de moi". Peut-on appliquer cela à Tolstoï la formule de saint Augustin corrigée par Nietzsche? La première partie de la formule peut exprimer la recherche du bien chez tous les personnages de Tolstoï, en particulier ceux du fameux quatuor de *Guerre et Paix* : oui, ils ont tous trouvé le bien avant de l'avoir cherché. La deuxième, elle, ne peut guère s'appliquer à lui : Tolstoï ne prêche pas l'arrachement du disciple au maître...

J'ai essayé de suivre les aventures de la provocation chez Léon Tolstoï : on découvre en fin de compte que cette provocation s'exerce aussi à l'égard de lui-même, c'est ce qu'elle a de tout à fait particulier. On peut à cet égard le comparer à Socrate, très irritant lui aussi, parfois très "gauchisant" dans ses attitudes. C'est ainsi que le représente le dramaturge contemporain Vassiliev, dans la pièce "Les dialogues de Platon" : on y voit le penseur grec exaspérant ses interlocuteurs en leur posant toujours les mêmes questions, pendant les deux heures et demie que dure le spectacle, qui se termine par une bagarre générale.

Il fallait un souffle extraordinaire pour supporter les provocations de Socrate : eh bien, en un certain sens, il fallait un souffle extraordinaire pour supporter celles de Tolstoï.

Uma nota sobre *Ressurreição*

Resumo: O artigo tenta situar o romance *Ressurreição*, de Liev Tolstói, em comparação aos dois romances anteriores do autor, *Guerra e Paz* e *Anna Kariênina* e procura indícios de que o processo de criação e a composição interna de *Ressurreição* estão ligados a um aguçamento da visão crítica do autor a respeito das perspectivas da sociedade russa.

Palavras-chave: Tolstói, *Ressurreição*, romance russo.

Abstract: The article tries to define the position of the novel *Resurrection* in contrast with the two novels written earlier by Liev Tolstoy, *War and Peace* and *Anna Kariénina*, and looks for evidences that the creation process and the internal constitution of *Resurrection* have some connection with a sharpening in the author critical view about the prospects of the russian society.

Keywords: Tolstoy, *Resurrection*, russian novel.

Ao referir-se ao tempo em que redigiu o romance *Guerra e paz*, Liev Tolstói disse ter trabalhado nas “melhores condições de vida possíveis”. Herdeiro do título de conde, herdeiro de vastas propriedades rurais, que ainda expandiu com aquisições de mais terras ao longo dos anos, senhor da casa, da família, dos servos e criados, Tolstói, em geral, não tentava ignorar o sentido daquelas “condições de vida” e trazia na consciência o peso dos privilégios que desfrutava.

Em vez de apagar essa má consciência com argumentos cínicos, em vez de torná-la assimilável por meio de ponderações pragmáticas, Tolstói transformou-a num dos motores de sua obra de ficção. Procurou viver a fundo o seu conflito de consciência e, no decorrer das décadas, seus romances e seus contos exprimem uma visão crítica, cada vez mais veemente, dos mesmos privilégios que lhe permitiram escrever essa obra.

Vistos em conjunto, os três principais romances de Tolstói, escritos no intervalo de quase quarenta anos, assinalam o rumo e o teor dessa tendência crítica. Isso se torna patente não só na atitude predominante em cada um dos romances com respeito às classes privilegiadas na

Rússia, como também em certos procedimentos formais adotados pelo escritor. *Guerra e paz* foi escrito na década de 1860, *Anna Kariênina*, na década de 1870 e *Ressurreição* foi concluído nas vésperas do ano de 1900.

Guerra e paz tende a apresentar uma imagem idílica da nobreza russa. Seus heróis não precisam enfrentar a fundo os problemas relativos à administração de suas terras, à organização do trabalho, às condições de vida dos servos. Suas atenções, e as do leitor, desviam-se de tudo isso, em grande parte, pois é preciso concentrar-se na tarefa urgente de expulsar o invasor estrangeiro: o exército de Napoleão. A sombra do inimigo externo, que avança sobre o território da Rússia, encobre em parte os conflitos internos da sociedade e faz ressaltar, sob uma luz mais positiva, as qualidades da nobreza russa.

Em *Anna Kariênina*, as contradições entre senhores de terra e camponeses são vividas de modo mais drástico. Por mais que Konstantin Liévin, um dos dois personagens principais do romance, se interrogue sem cessar e estude tratados europeus e russos em busca da melhor forma de organizar o trabalho em sua propriedade rural, termina por reconhecer que está diante de um confronto de interesses incompatíveis, inconciliáveis. Compreende que o conforto de sua vida e de sua família resulta do trabalho semi-escravo de centenas de pessoas. Sua consciência pesada o leva a travar amizade com os mujiques, a trabalhar ombro a ombro com eles, na ceifa, e a descobrir nessa atividade um significado especial e superior. Mas nem por isso se decide a abrir mão de seus privilégios.

A par disso, o romance *Anna Kariênina* traz para o primeiro plano outros tipos de contradições vividas na época. O casamento e a vida em família são objeto, se não de uma franca condenação, ao menos de uma acusação bem argumentada. A desigualdade de direitos e de condições entre homens e mulheres produz um efeito implacável na vida de cada casal e de cada família do romance e culmina na destruição de uma personalidade dotada das melhores virtudes humanas.

Se o romance *Anna Kariênina* contrapõe os sinais de uma crescente crise às aspirações de uma normalização e de uma estabilidade, o romance *Ressurreição* põe em cena a própria crise, com todo o seu alcance. Não se trata mais de prenúncios ou de sinais. A crise deixa claro do que é feita e, agora, segue o seu próprio rumo. *Ressurreição* focaliza o sistema judiciário e prisional da Rússia, em fins do século 19. Nesse cenário, em tudo distinto do que encontramos nos dois romances anteriores, não há como atenuar o caráter opressivo e discriminador da sociedade.

O herói é um nobre que, de forma dolorosa, toma consciência da sua posição na sociedade. Abandona seus valores, rejeita seu modo de

vida e, por fim, renuncia a seus privilégios. Ao se prontificar a defender os oprimidos, ele entra em confronto com os labirintos da burocracia judiciária que, para sua surpresa, surge como uma verdadeira máquina de triturar vidas.

As diferenças presentes no processo de criação e nos procedimentos formais dos três romances acompanham a mesma deriva crítica. Em *Guerra e paz* e *Anna Kariênina*, Tolstói criou personagens inspirados diretamente em seus familiares, amigos e conhecidos, pessoas de sua classe social, além de tomar a si mesmo como modelo. Em *Ressurreição*, Tolstói partiu de casos judiciais recentes. Já idoso, visitou penitenciárias, de homens e de mulheres, acompanhou julgamentos, viajou para conhecer os locais de exílio e ver de perto como eram transportados os prisioneiros pelas grandes distâncias da Rússia. Ou seja, afastou-se resolutamente da sua esfera social, bem conhecida. Produziu uma enorme quantidade de anotações e, com base nisso, reconstituiu, passo a passo, um quadro de dimensões épicas, em que a racionalidade do sistema penal e o discurso humanista da justiça se tornam o último estágio de um sistema opressivo.

A despeito do forte *pathos* moral e religioso que envolve o herói do romance *Ressurreição*, a linguagem do livro é, no geral despida de ornamentos. O romance almeja uma visão direta da vida, sem mediações poéticas. *Ressurreição* tem algo a dizer e quer dizê-lo de forma direta. Por isso, também, sua estrutura difere da dos dois romances anteriores.

A composição de *Guerra e paz* e de *Anna Kariênina* apóia-se sobretudo em dípticos: quadros contrapostos em pares, que por sua vez, se articulam em linhas narrativas paralelas. No todo, trata-se, no caso desses romances, de estruturas ordenadas em paralelismos e em contrastes. Pode-se dizer que *Guerra e paz* e *Anna Kariênina* organizam-se em quadros contrapostos, quadros grandes e pequenos, pares que se desdobram e se refletem, mas que – justamente por estarem presos uns aos outros – formam um conjunto estático. Os movimentos são apenas internos, por assim dizer, não saem de um determinado círculo. Portanto não admira que alguns comentaristas tenham apontado, nesses romances de Tolstói, algumas semelhanças com os épicos da antiguidade clássica e da idade média cristã.

Ressurreição, por seu turno, apresenta uma diferença que me parece ter um peso importante, capaz de esclarecer, em certa medida, o sentido da transformação da obra e do pensamento de Tolstói ao longo dos anos.

Em lugar de contrastes, *Ressurreição* apresenta um conflito aberto, frontal. Em lugar de grandes quadros estáticos contrapostos, a compo-

sição de *Ressurreição* é dinâmica. Sua linha narrativa avança num ritmo acelerado e constante, numa direção única, rumo ao âmago das contradições sociais que se manifestam em cada episódio e rumo ao centro do conflito de consciência que acompanha todo o relato. As profundas transformações de pensamento vividas pelos personagens são pautadas por esse mesmo dinamismo. O pensamento do protagonista sai do seu mundo, desprende-se do seu círculo de classe e avança rumo a algo de todo desconhecido para ele. O quase idílio dos privilégios, que em parte se vislumbra em *Guerra e paz*, transforma-se, em *Ressurreição*, no inferno dos privilégios.

Três imagens da mulher em *Ressurreição*

Resumo: O artigo apresenta imagens femininas presentes no último grande romance de Tolstói, relacionando-as com a moralidade do escritor.

Palavras-chave: Romance russo, mulheres, cristianismo.

Abstract: This article presents the female images found in Tolstoy's last great novel, relating them to the writer's morality.

Keywords: Russian novel, women, Christianity.

“Ressurreição” (*Voskressiénie*), o último grande romance de Tolstói, publicado em 1899, foi escrito, com interrupções, durante dois lustros e teve cinco redações. A idéia surgira-lhe dois anos antes, em 1887, de um caso, a ele contado pelo escritor e advogado A. Koni da sua prática forense: rapaz rico seduz moça pobre, esta engravida, entrega o filho a um orfanato, não consegue meios para a sobrevivência, vai para um prostíbulo e acaba em um tribunal, acusada de furto de dinheiro de um cliente bêbado; no banco dos jurados, encontra-se ninguém menos do que o seu sedutor; este decide casar-se com ela, que, logo depois da condenação, adoece na prisão e falece. Tolstói interessou-se vivamente pela história e sugeriu a Koni que lhe desse tratamento literário e a enviasse à editora *Posriédnik* (*Intermediário*). Passou-se um ano sem que Koni houvesse encetado a tarefa, e ele, a pedido de Tolstói, cedeu-lhe o enredo.

Sentimento de culpa, expiação... Outro tema não viria tanto a calhar ao Tolstói de então. Ele estava engolfado, desde os 54 anos, por profunda crise moral; o senhor semifeudal, o grande aristocrata envergonhara-se do luxo da sua casa, da fartura da sua mesa e da futilidade e perversidade das pessoas do seu meio e passara a desejar uma vida simples, com a máxima simplificação das necessidades materiais; em decorrência disso, arava a terra com camponeses, cortava madeira com lenhadores, alfabetizava crianças e procurava a companhia dos simples do mundo.

As personagens começaram a mover-se, sob a pena de Tolstói, em período particularmente penoso da sua vida. Queria viver de acordo com as suas crenças, mas o ambiente doméstico opunha-lhe resistência. Lê-se no seu *Diário íntimo*: “*Como sofro entre a minha família!... Não atentam no sentido das minhas palavras, mas apenas na indiscrição que cometo ao pronunciá-las... Assombra-me a absoluta ausência de piedade dos meus.*” A situação familiar piora ainda mais, quando o patriarca renuncia aos direitos autorais sobre as suas obras, a partir de 1881, em prol de obras sociais – a esposa e os filhos vêem os seus interesses prejudicados e recorrem aos tribunais.

A atividade literária de Tolstói estava relegada a segundo plano. Em Junho de 1883, recebera da França, de Turguiénev, minado por um cancro na medula, uma carta, cujo final é: “*Não tenho cura, e é vão pensar nela. Escrevo-lhe somente para dizer-vos que estou orgulhoso de haver sido vosso contemporâneo e para dirigir-vos um derradeiro apelo. Amigo meu, voltai ao trabalho literário... Amigo meu, grande escritor da terra russa, escutai-me*”. O tempo subtraído ao que considerava vão gastava-se na publicação das suas idéias de transformação da sociedade, em visitas a cárceres, escolas, feiras, hospitais.

Com a benevolência do leitor e da leitora, apresentaremos por alto uma questãozinha, surgida no decorrer da nossa tradução de “*Voskressiênie*”: a ausência de artigos na língua russa. Assim, o título da obra poderia ser “*A ressurreição*”, “*Uma ressurreição*” ou, ainda, simplesmente, “*Ressurreição*”, sem artigo. Diz-se “*as cruzadas*” e “*o Romantismo*” porque se supõe que todos saibam dessas expedições armadas e desse movimento artístico; “*a ressurreição*”, por sua vez, exigiria um complemento, como acontece em “*a chegada (de que? de quem?) da carta, dos convidados*”; como o título do original não diz de que ressurreição se trata, exclui-se a alternativa com o artigo definido. A segunda, com o indefinido, também não se sustenta, pois faz pensar na revivescência de uma pessoa ou de uma coisa, quando, no romance, se insinua a idéia de ressurreição muito além da esfera individual. Impõe-se em primeiro plano a sua idéia genérica, e isso repele o uso de artigo; conseqüentemente, fica “*Ressurreição*”. Este substantivo, desacompanhado de quaisquer adjuntos adnominais, casa melhor com a idéia de Tolstói da necessidade de regeneração da Humanidade toda, dos seus costumes e das suas bases morais. E é tal pensamento que abre o romance, com a contraposição entre as atitudes (e até os odores!) das pessoas e os movimentos e aromas da Primavera – esta, a Natureza na sua quadra de renascimento, “*ressurreição*”.

Por mais que as pessoas, reunidas às centenas de milhar em um sítio pequeno, se empenhassem em desfigurar a terra em que se apinhavam; por mais que cravejassem pedras no solo, para que nele nada crescesse; por mais que arrancassem toda e qualquer ervinha despontante; por mais que impregnassem o ar do fumo de carvão de pedra e petróleo; por mais que podassem as árvores e afugentassem todos os animais e aves, a Primavera era Primavera inclusivamente na cidade. O Sol derramava o seu calor; a erva, tornando à vida, crescia e verdejava em todos os lugares, de onde a não haviam raspado, não apenas nos relvados das alamedas, senão também entre as lajes de pedra; as bétulas, os álamos e a cereja galega punham as suas odoríferas e pegajosas folhas; as tílias tumesciam os gomos, que rebentavam; as gralhas, os pardais e os pombos, com a alegria primaveril, preparavam já os seus ninhos, e as moscas, aquecidas pelo sol, zuniam junto dos muros. Estavam ledas as plantas, as aves, os insetos e as crianças. Porém as pessoas — as grandes, adultas — não paravam de enganar e atormentar umas às outras. Julgavam que sagrada e importante fosse, não essa manhã primaveral, não essa formosura do mundo de Deus, dada para o bem de todos os seres, formosura que predispunha à paz, à concórdia e ao amor, mas que sagrado e importante fosse o que elas próprias haviam inventado para dominarem umas às outras.

Assim, no escritório da penitenciária provincial, considerava-se sagrado e importante não que a todos os animais e pessoas houvessem sido dadas a comoção e a alegria da Primavera; julgava-se sagrado e importante o fato de que, na véspera, se recebera um papel com número, carimbo, cabeçalho e a ordem de que, por volta das nove horas da manhã daquele dia, vinte e oito de Abril, se levassem ao tribunal três reclusos — duas mulheres e um homem — que se encontravam à espera de julgamento.

Os cinco primeiros verbos designam ações humanas contra a Natureza, insanas e terríveis, mas incapazes de impedir o triunfo da Primavera; têm-se orações, que, pela extensão, exigiriam, na leitura (ao menos aos nossos ouvidos lusófonos), uma pausa maior do que a sugerida pela simples vírgula do texto russo (por isso, o nosso ponto-e-vírgula).

As pessoas dão as costas ao verdadeiramente importante e ocupam-se tão-somente em prejudicar umas às outras; afastam tanto quanto podem de si a natureza e norteiam a sua existência por um código de comportamento inatural e, por conseguintemente, equivocado. A oração principal do primeiro período é precedida por cinco orações subordinadas (cinco adverbiais concessivas, uma adjetiva restritiva e uma adverbial final), separadas, no original russo, por mera vírgula. Com a pausa maior, proporcionada pelo ponto-e-vírgula, atenua-se a

monotonia da repetição da conjunção “*por mais que*”. Há, também, outra razão para a sua escolha: a pausa, por ele dada, traduz melhor o espaço da vanidade da ação do sujeito das subordinadas adverbiais concessivas, e o espaço do triunfo do sujeito da oração principal. Tolstói pôs a Primavera a cavaleiro das ações da Humanidade, e o ponto-e-vírgula, usado como fecho das orações concessivas, predispõe melhor o leitor para a passagem do discurso sobre as atitudes humanas para um valor mais alto, que com elas contrasta pela sabedoria e sensatez.

No romance inteiro, há muito da experiência, das vivências e, evidentemente, da inquietação espiritual de Tolstói. Essa sua primeira página, reproduzida do texto da nossa tradução do romance, aproveita quase literalmente a descrição de uma manhã abrilina de Iásnaia Poliana, feita por ele em carta à esposa. Essa página inicial traz, ainda, a súmula da tese, que Tolstói brandirá no romance inteiro: *O mundo está errado, e eu sei como endireitá-lo*. O primeiro alvo do seu ataque é a ordem estabelecida; ele não justifica os atos dos criminosos, mas crê que estes, nas condições da Rússia de então, não tinham como não cometer crimes; é mais severo no julgamento das autoridades e dos legisladores, pois via o desprezo, a truculência dos defensores da ordem social vigente, do mais alto magistrado ao mais torpe guarda de quarteirão, no trato com as gentes do povo. Tolstói afirma: quem faz as leis e quem as aplica, são pessoas tão indignas, quanto quem as infringe; todos temos os nossos crimes e ninguém tem dignidade suficiente para julgar os outros e enviar os seus semelhantes para o cárcere. Tal argumento apresenta-se seguidamente, em várias situações, nos exemplos de diversas pessoas e com a discussão de artigos do Código Penal, em conversas da personagem Nekhlúdob com ministros, generais, comissários de polícia, promotores e advogados. Aponta-se inequivocamente o próprio czar como o maior culpado de a Rússia ser um calabouço e um vale de lágrimas para o seu povo¹. Na ardente impaciência e na veemência do narrador, ninguém consegue deixar de ver a figura sisuda de um profeta barbudo de dedo em riste para a sua grei, tão associada ao autor do romance.

O romance é a história da “ressurreição” de um canalha, Nekhlúdob. O príncipe cheio de empáfia, ao rever a sua vítima, Kátia, dez anos depois, sofre um abalo e, imediatamente após o julgamento daquela, começa a envidar todos os esforços para aliviar-lhe os sofrimentos. Nas idas de Nekhlúdob dos salões elegantes dos poderosos aos casebres e prisões dos oprimidos e vice-versa, Tolstói debuxa uma Rússia monstruosa, de um povo corroído pela desnutrição, pelas doenças e pelo trabalho pesado e tangido por uma casta de gente cruel e preocupada

apenas com o luxo e os prazeres mundanos. De dedo em riste, o escritor ataca com o ácido do seu desprezo a igreja ortodoxa, a aristocracia e toda a administração imperial, não se detendo nem diante do czar, e mostra todas as injustiças e crueldades, que se podem perpetrar contra os nossos semelhantes.

Tolstói conduz Nekhlúдов por corredores fétidos de ergástulos, por celas repletas de percevejos e piolhos, por tugúrios escuros e insalubres, por caminhos lamacentos e estradas áridas e sem frescura de arvoredo, para mostrar à personagem que a sua boa vida de parasita se obtivera à custa de privações alheias. Tolstói não nos ilude quanto ao vil metal, com que o príncipe erigira de si um monumento; vemos como Nekhlúдов se deixa entorpecer pelos estímulos do seu mundo, ao qual se diz disposto a renunciar (o jogo de sedução de uma dama rica, os cheiros de uma residência aristocrática, um matrimônio burguês com filhinhos bonitos), e como, depois de fazer o que a mais elementar decência ordenava, sente uma espécie de comichão no nariz, *“provocado por um estado de enternecimento por si próprio e por todas as suas virtudes”*. E esse santarrão, depois de lauto e saboroso almoço, com vodca e café, redige cinco mandamentos para a transformação deste mundo num paraíso:

“Primeiro mandamento (Mateus, V, 33-37). O homem não apenas não deve matar, senão também não deve irar-se com o seu irmão, não deve considerar desprezível a ninguém e, se contender com alguém, deve reconciliar-se com tal pessoa, antes de fazer um sacrifício a deus, isto é, antes de rezar.

“Segundo mandamento (Mateus, V, 27-32). O homem não apenas não deve cometer adultério, senão também deve evitar deliciar-se com a beleza da mulher; deve, ao unir-se a uma mulher, não traí-la nunca.

“Terceiro mandamento (Mateus, V, 33-37). O homem não deve prometer nada por meio do juramento.

“Quarto mandamento (Mateus, V, 38-42). O homem não apenas não deve pagar olho por olho, dente por dente, senão também deve oferecer a outra face, quando lhe golpearem uma; deve perdoar as ofensas e suportá-las com resignação e não recusar o que lhe pedirem os seus semelhantes.

“Quinto mandamento (Mateus, V, 43-48). O homem não apenas não deve odiar os seus inimigos e combatê-los, senão também deve amá-los, ajudá-los e servi-los” (3, XXVIII).

O romance tem esse fecho insatisfatório, para dizer-se o mínimo, com um palavreado oco, que nem se envergonha de ocultar a sua origem viciosa. A lógica do desenvolvimento da personagem, porém, não podia realmente conduzir a nada nem ao de leve diferente disso. Esse pentálogo é muito coerente com o pensamento de Tolstói, cristão sem

igreja e simpatizante do budismo, com a sua pregação da não-violência em resposta ao mal. Ele, assim como Dostoiévski, falecido em 1882, devia pressentir o deslizar da Rússia para o abismo, as terríveis convulsões do futuro, que os anjos vingadores de Tchernychévski preparavam no horizonte escuro, infiltrados na imensa massa explorada; a “Canção do albatroz” de Górkí anunciava a tempestade, e milhões de pequenos Vankas, como o do conto homônimo de Tchékhev, escreviam cartas aos seus avós da aldeia, implorando resgate das garras dos patrões. O reacionarismo dos mandamentos de Nekhlúdob emana já do fato de que ele é um beneficiário direto e imediato deles, como parasita alimentado e vestido por camponeses analfabetos e miseráveis; a dívida dos ricos era ingente, e seria de justiça que fossem despojados até do último pé de meia, mas eis o que se vê: prega-se aos explorados que não lhes apresentem nunca a conta das pilhagens e ofensas, ou seja, que matem a fome com a estearina dos círios das igrejas, não exijam o trigo regado com o seu suor e suportem calados os pescoços e pontapés dos senhores de terras...

Mas fiquemos apenas no segundo mandamento. Ele traz a alegada desavença entre corpo e espírito, merecedora de discussão dilatada, e assaca culpas a metade da Humanidade. Como se sabe, as maiores vítimas das calúnias e maldições dos pregadores religiosos são as mulheres. Em “Ressurreição”, Tolstói apresenta-nos três visões da mulher, pela ótica da personagem masculina. Vejamos como isso se insere na sua filosofia do amor. Este é parte de algo maior — a filantropia; nesse contexto, o verdadeiro amor entre um homem e uma mulher é parte do amor de cada um a toda a Humanidade. Isso em uma situação; em outra, mais freqüente, o sentimento entre duas pessoas é despojado de todo o encanto e magia, que insistimos em nele ver.

A primeira visão é a mulher identificada com o que há de mais belo e excelso no Universo. É a que o jovem Nekhlúdob, cheio de idéias generosas, ainda não iniciado na vida mundana e sem os preconceitos de classe, tem de Katiucha, durante uma missa.

Tudo era festivo, solene, alegre e belo: os sacerdotes de casulas com cruzes de prata e ouro, o diácono, os sacristãos de estolas de prata e ouro de gala, os elegantes cantores voluntários de cabelos untados, as alegres melodias de dançar dos cantos festivos, a ininterrupta bênção do povo pelos sacerdotes com as três velas ornadas de flores e as repetidas exclamações: “Cristo ressuscitou! Cristo ressuscitou!” Tudo era belo, mas *mais linda do que tudo era Katiucha* de vestido branco e cinto azul celeste, de lacinho encarnado na cabeça negra e os olhos cintilantes de enlevo (1, XIV).

Quando, um sacristão, que carregava uma cafeteira de cobre, des-
via-se de Nekhlíudov, por respeito a ele, e por isso esbarra em Katiu-
cha, o príncipe muito se admira de que o homem “ não compreendesse
que *tudo o que existia ali e até no mundo todo, existia somente para Katiucha*
e que se podia menoscar tudo no mundo, menos ela, porque *ela era*
*o centro de tudo. Era para ela que luzia o ouro da iconóstase e ardi-
am todas as velas do candelabro e dos castiçais, e eram para ela aqueles cânticos de júbilo:*
“É a Páscoa do Senhor, ó gentes, regozijai-vos”. *E tudo o que havia de bom*
no mundo, tudo era para ela”.

Esse é o amor, em que os amantes se reconhecem um no outro. Os
desejos, as disposições e os pensamentos de um são os do outro: “ele
via que exatamente a mesma coisa, que cantava na sua alma, também
cantava na dela” (1, XIV).

Para a revelação desse amor, Tolstói escolhe uma data de confrater-
nização nacional (a Páscoa ortodoxa); em feriados como esse, der-
rui-se, ou, melhor, fica mais baixa a barreira, erguida entre as pessoas
pelos usos e costumes, pelas diferenças de status sócio-econômico e
pela afirmação da personalidade individual; assim, o príncipe, ao ver
Katiucha beijar um mendigo leproso no adro da igreja, faz o mesmo.

“No amor entre um homem e uma mulher, há sempre um minuto,
em que esse amor atinge o seu zênite, em que nele não há nada de cons-
ciente, de racional, nem de sensual. Tal minuto foi para Nekhlíudov
aquela noite do domingo da ressurreição de Cristo. Quando ele agora
recordava Katiucha, então, de todas as situações em que a vira, aquele
minuto eclipsava todos os demais. A cabecinha negra, lisa, brilhante, o
vestido branco com pregas, que lhe cingia virginalmente o talhe airoso
e o seio apenas formado, os olhos negros, cintilantes, levemente estrá-
bicos da noite insone, e, em todo o seu ser, dois traços principais: a pu-
reza do seu *amor virginal não apenas a ele* (ele bem o sabia), mas também
o amor a todos e a tudo, não apenas a tudo de bom que existia no mundo,
mas inclusivamente ao mendigo, a quem ela beijara.

“*Ele sabia que nela existia tal amor, porque tomava consciência deste em*
si, naquela noite e naquela manhã, e tinha a consciência de que naquele
amor se fundia com ela num ser só” (1, XIV).

Assim, o amor aparece como o catalisador de todas as reações do
espírito contra as imposições do ego; não remete os amantes para um
mundo apartado do destino dos outros; antes, estabelece liames deles
com as demais pessoas; não é o sentimento arrebatador, que num só
hausto sorva o mundo todo, mas, sim, um vórtice ao contrário: a vida
do casal é um receptáculo insuficiente para tanta dita, e esta reparte-se
em acenos e afagos aos outros. É um amor, que esparrama luz pelos

caminhos e cuja chama acarinha quem tem frio; enfim, é um amor pertencente às alturas, mas consumado pelos amantes na terra, em meio às agruras dos semelhantes.

A situação muda radicalmente, quando se dá o reencontro de Nekhlúdob e Katiucha, alguns anos depois. Na sua existência de jovem rico e mimado, não há nada que lhe direcione o mundo interior para os caminhos do amadurecimento do espírito e do intelecto; está "estragado por São Petersburgo e pela vida militar". A pureza e a gentileza de outrora substituíram-se por um egoísmo feroz, alicerçado no embotamento, cinismo, tédio e falta completa de lastro moral; ele, agora, é um ego totalmente entregue ao impulso dos sentidos, um ser averso à honra, à decência, à vergonha, à compaixão e à simpatia, que não se priva de nada por motivos de moral e desconsidera tudo o que possa pôr entraves aos prazeres. Na mulher, não enxerga a doçura, o talento ou a cultura (coisas supérfluas para ele); vê apenas a beleza da fêmea sob um vestido; o seu instinto amoroso pára onde acaba o sexo; o seu erotismo não se aprofunda para além da epiderme. Enfim, a mulher, agora, é vista tão-somente como o instrumento mais agradável, e também o mais forte, de prazer terreno. Assim, o príncipe, quando chega à casa das tias, na viagem ao encontro do seu regimento, e revê Katiucha, vale-se do sentimento dela por ele para a satisfação dos seus desejos.

Cai a noite, e Nekhlúdob sai ao terreiro e posta-se à janela de Katiucha.

"No terreiro, estava escuro (...), e a neblina branca, que, na Primavera, expulsa a última neve ou se dissemina dela, quando esta começa a derreter, ia enchendo todo o ar. Do rio, que ficava a cem passos, aos pés de uma escarpa abrupta, em frente à casa, ouviam-se sons estranhos: rompia-se o gelo. (...) Ele olhava para ela e escutava involuntariamente, a par da batida do coração, os sons estranhos, que vinham do rio. Neste, em meio à neblina, realizava-se um trabalho incansável, lento, e algo ora resfolegava, ora estalava, ora se abatia abaixo, ora eram os finos blocos de gelo, que retiniam qual vidro" (1, XVII).

Então, sucede o que seria a desgraça de Katiucha. É a segunda e última passagem, em todo o romance, em que Tolstói põe a Natureza em cena. Ele conecta o destino de um indivíduo ao movimento do cosmos e confere ao rio o papel de pano de fundo dos sentimentos de Nekhlúdob, da inútil resistência dos seus resquícios de escrúpulo e nobreza ao impulso dos sentidos.

No terreiro, estava mais claro; embaixo, no rio, os estalos, o retinir e os resfolegos eram ainda mais fortes, e aos sons anteriores juntou-se o murmúrio da água corrente. Já a neblina começara a baixar, e de trás dela surgiu o quarto minguante, a iluminar lugubrememente algo negro e terrível.

Essa magnífica paisagem de Tolstói insere-se numa tradição, observada na literatura russa, de colocar a noite como cenário de acontecimentos funestos (vide o torvelinho de neve, que separa os amantes na novela homônima de Púchkin, e o suicídio de Svidrigáilov em “Cristo e castigo”).

Muito tempo depois, Nekhlúdob, ao sair de um teatro, onde estivera em companhia da esposa de um ministro, vê, na avenida Niévski, uma mulher alta e bonita: “no seu rosto e em toda a sua figura, podia ver-se a consciência do *seu poder mau, indecente*” (2, XXVIII). A outra vem-lhe à lembrança: “E, estranho, Nekhlúdob lembrou-se de Mariette, porque experimentava o *mesmo sentimento de atração e repugnância, que provava no teatro*”. O Nekhlúdob de agora é o criminoso arrependido, desejoso de sofrer, depois que uma certa luz de fonte indefinida lhe parece banir da alma a escuridão do desconhecimento da sua sordidez e canalhice. Supomos que tal luz seja uma espécie de inspiração *de cima*, pois remete à mitologia bíblica; os seus pensamentos sobre a mulher são eivados da repugnância, que aparenta sentir, agora, pelo mesmo sentimento, que o fazia aproximar-se delas; a sua atitude torna-o parecido ao cavaleiro expulso de um país maravilhoso por seres sobrenaturais, irritados com o furto, do seu vergel, dum fruto provocantemente vermelho pela companheira do pobre inocente. Delineia-se a figura da mulher-serpente, posta por Satanás no caminho do homem para desviá-lo do Bem. Os raciocínios de Nekhlúdob são coerentes com a sua índole egoísta de predador, acostumado a associar às mulheres não o amor de mãe, a ternura de esposa, o entusiasmo de companheira ou a simpatia de amiga, mas somente o objeto de satisfação da sua força máscula.

A do teatro sorriu-me do mesmo modo, quando entrei, — pensava ele, — e o mesmo sentido havia no sorriso de uma e da outra. A diferença está apenas em que esta diz simplesmente e diretamente: ‘Se precisas de mim, pega-me. Se não precisas, segue adiante’. Aquela finge que não pensa nisso e, sim, que vive de sentimentos elevados, refinados, mas, na base, está mesma coisa. Esta, pelo menos, é sincera; a outra mente. Mais do que isso, esta foi levada à sua situação pela necessidade; a outra, por sua vez, brinca, recreia-se com *essa bela, repugnante e terrível paixão*. Esta mulher de rua é uma água imunda e fé-

tida, que se oferece a quem a sede é maior do que a repugnância; a do teatro é um veneno, que empeçonha imperceptivelmente a tudo com que entra em contacto. — Nekhlíudov lembrou-se do seu caso com a esposa do decano, e foi engolfado por recordações vergonhosas. — É repugnante a animalidade no ser humano, — pensava ele, — mas, quando ela se apresenta na sua forma pura, tu, do alto da tua vida espiritual, a vês e desprezas e permaneces quem eras, havendo cedido ou resistido a ela; mas, quando essa mesma coisa animal se oculta sob um invólucro ilusoriamente estético, poético, e exige reverência diante de si, então, ao endeusares o que é animal, tu te devotas inteiro a ele, sem distinguir já o bom do mau. Então, isso é terrível.

É possível que Tolstói, com a sua moral vitoriana, também não tivesse as mulheres em alto conceito e que a sua pregação da abstinência sexual derivasse de uma eventual misoginia. A mulher, em obras do escritor, somente não é um ser perigoso, se totalmente adstrita ao lar, dependente do homem, impossibilitada de desenvolvimento próprio e dotada apenas das qualidades de boa mãe e de algumas habilidades práticas (gastar bem o dinheiro da casa, gerir o trabalho dos empregados, saber entreter hóspedes). Atinge-se o ideal de matrimónio na união de uma mulher absorvida pelos deveres da maternidade e um homem já com pouca energia sexual (“A felicidade conjugal”). A mulher constitui, assim, propriedade do homem e é necessária, neste mundo, apenas para a manutenção da população em patamar estável. O homem não lhe abre de bom grado as portas da tão encomiada vida espiritual; não se deve permitir à esposa aprender a tocar piano ou a cantar, pois a Arte representa um meio agradável mas temerário de excitar os sentidos; a Música, em particular, é um perigoso afrodisíaco, a gaita do Diabo (“Sonata a Kreutzer”).

Nós deixamos de parte o aspecto político-ideológico da obra, que discutimos em outro trabalho, para atermo-nos à questão feminina, e queremos, sem abusar da paciência do leitor e da leitora, tratar de raspão uma outra, suscitada na apresentação dela: a alegada oposição corpo-espírito.

Como toda a pessoa religiosa, Tolstói nutria o prejuízo de que todos provêm do pecado e já com o pecado nas costas, à guisa de capote, tal como o filhote de tartaruga nasce já com a sua carapaça; interpreta-se o choro do recém-nascido, espasmo dos pulmões enchidos de ar pela primeiríssima vez, não como o brado de um ser a quando da sua passagem brusca do seu meio original a outro bem diferente, mas como a ventríloqua confirmação de que a mãe o concebera em pecado e, portanto, devia pari-lo com dor; ou seja, o mais inofensivo nenê entra já na

senda da vida com um saco de culpas, herdadas do apetite salaz dos seus antepassados das lendas bíblicas, e aí do pobrezinho, se expirar antes de ser levado à pia batismal! Com a marca a ferro dos genitores, já crescidinho, para escapar aos horrores de suplícios eternos em sítio ainda ignoto dos geólogos, tem de apegar-se à fé religiosa e confessar regularmente as suas faltas a senhores de fala melíflua e aspecto santo.

Tolstói era contra a religião institucionalizada com templos e hierarquias; por outro lado, queria fundar a sua, produto da fusão da tradição judaico-cristã com elementos das crenças e do pensamento da Índia e da China. Partindo, como os próceres do cristianismo, dos mesmos pressupostos, entre eles o da dicotomia entre corpo e espírito, Tolstói afirma que o que é bom para o primeiro, ofende o segundo. Logo ele, uma natureza passional e sensual, uma natureza, que reagia vividamente às impressões e estímulos do mundo, um homem com superabundância dos sentidos, vem afirmar que há necessariamente conflito entre os nossos instintos e a razão e que, ao fim e ao cabo, a natureza humana é má; por outras palavras, ele aponta os desejos humanos como algo que se deva suprimir, ou reprimir, com a devoção religiosa.

Nós temos esta vida sensitiva, a vida dos sentidos e dos sentimentos, e não devemos depreciá-la, e até podemos tirar dela o melhor, tendo, em simultâneo, um comportamento perfeitamente ético. Por que não nos deliciarmos com o canto das aves, já que elas cantam? E para isso não devemos prendê-las em gaiolas. Por que não louvamos em poemas e canções a comida saborosa, se com isso até ajudamos os cozinheiros a sustentarem as suas famílias? Por que recusarmo-nos a beber um copo de bom tinto, se isso alegra a nós e os nossos convivas, não prejudica o nosso equilíbrio psíquico, nem a nossa saúde, e não atrapalha o cumprimento das nossas obrigações? Por que não nos regozijarmos com a pele aveludada dos pêssegos, a maciez úmida da areia da praia, o afago do sol de Maio e o orvalho das noites de Verão e não nos embriagarmos da alegria de viver, se a Mãe-Natureza se esforçou tanto por pôr as suas criações à nossa disposição? Por que não podemos amar o sexo oposto e entregar-lhe o melhor da nossa ternura e dividir com ele o leme inquieto das nossas buscas e sonhos? Isso é impossível apenas para a gente que, inebriada pelas promessas de bens e compensações depois da morte ou temerosa das labaredas do inferno, dá à consciência primazia sobre a matéria e aceita que padres e pregadores como Tolstói lhes encham a cachola de vento e perpetrem ali atentados contra a alegria de viver.

Nós podemos fazer tudo isso, sem maltratar os nossos semelhantes, sem matar animais e sem comê-los, e defendendo as árvores, os

arbustos, as ervas e os rios; em suma, se o espírito deve presidir à vida, deve muito bem, também, não escarnecer dela e aceitar que ela o sirva. Evidentemente, ao lado do gozo responsável dos prazeres, deve estar a consciência do nosso dever de fazer todos os possíveis para que os outros seres vivos se sintam bem neste mundo e para que este fique ainda mais bonito e acolhedor. E não é necessário dizer o que acontecerá em pouco tempo, se a Humanidade fizer o que apregoa o príncipe Nekhlúdov, ou seja, se continuar a acreditar em histórias da carochinha e a confiar o seu destino a seres sobrenaturais, e cada um não fizer o que pode fazer para manter as nossas condições de vida no planeta.

Nota

1. É conhecida a reação do monarca à sugestão do seu ministro do Interior acerca da necessidade de tomarem alguma atitude contra o escritor. *“Não quero transformar o conde Tolstói num mártir”*.

Tolstói: arte e salvação em *Senhor e servo*

Resumo: Este ensaio examina a tensão entre arte e moral na obra *Senhor e servo*, de Liev Tolstói.

Palavras-chave: arte, literatura russa, idealismo, consciência moral.

Abstract: This essay examines the tension between art and moral on the work *Master and man* by Liev Tolstoi.

Keywords: art, russian literature, idealism, moral consciousness.

Há algumas cenas no conto *Senhor e servo*, de Liev Tolstói, que se repetem com graus diversos de significado e intensidade. Vassili, o senhor, e Nikita, o servo, percorrem, num trenó puxado a cavalo, um campo nevado e batido por uma forte tormenta. Viajam em círculos, afastados da trilha que deveria conduzi-los à casa de guarda de uma propriedade numa certa floresta. Nas proximidades de uma aldeia, Vassili vê roupas penduradas em um varal e lhe parece singular o fato de não terem sido recolhidas antes da nevasca. Uma camisa branca, com as mangas soltas ao vento, desperta a sua atenção. Essas mesmas roupas expostas à tormenta surgem, de novo, diante do senhor, mas numa etapa mais aguda da desastrada viagem. Agora, a camisa alva está presa ao varal apenas por uma manga, a outra estranhamente solta e agitada pela ventania. Além disso, a percepção de Vassili é alterada pela imagem de uma mancha negra em meio à neve, que, num primeiro momento, julga ser a orla da floresta que ele almejava comprar. Mais tarde, em condições extremamente adversas para os dois viajantes, ressurtem essas mesmas árvores, as artemísias, agora tocando o espírito de Vassili de terror como se fossem um augúrio de morte iminente. Nikita, o servo, contudo nada percebe que altere os seus sentidos, mas se mantém alerta e firme na luta contra a violência da natureza, tentando preservar a sua vida e mais a do patrão e a do cavalo baio do trenó.

É singular a construção desse conto. Por mais que Tolstói sempre tenha se afeiçoado à narrativa de um verismo natural, afastando do seu

texto os elementos considerados por ele como inverossímeis ou fantásticos, a percepção do personagem Vassili, no entanto, corre em sentido contrário. O fato é que Tolstói continua fiel à observação realista dos fatos e das coisas, mas a é a própria situação humana, na sua tensão insuportável, que transforma a simples e pura manifestação rebelde da natureza em algo que perturba os sentidos, que subverte a objetividade e gera um profundo solipsismo. A verdade é que isso ocorre ao senhor, privado da visão realista do mundo, ao redor, não ao servo para quem é necessário se manter atento na luta pela sobrevivência do grupo, a dele, a do amo e inclusive a do cavalo baio. Assim como em Dom Quixote de la Mancha, Sancho, com raríssimas exceções, é afetado pelas visões ilusórias do seu senhor. No conto de Tolstói, a diversidade de comportamento dos dois personagens, ambos submetidos à mesma situação de extremo perigo, se explica pela antítese de suas histórias de vida e de consciência moral.

A narrativa de Tolstói pertence ao conjunto de histórias curtas do seu período dito *evangélico* ou *apostólico*. Os contos e novelas dessa última fase, como se sabe, se fazem notar, abertamente, pela pregação religiosa e moral. O maniqueísmo é evidente, o lado bom do homem pertence ao pobre camponês e o proprietário de terras é malsinado de todas as formas, quer pela ambição, quer pela deformação do caráter. Seria de esperar que uma ficção destinada à prédica moral e religiosa, que concebesse a humanidade tão estreitamente dividida entre pobres e ricos, bons e maus, terminasse no tédio e na mesmice. Tratando-se de Tolstói, e até mesmo tendo em mente a própria repulsa, nesse último período da sua vida, daquilo que ele considerava artifícios e ilusões da arte, por conta do seu obsessivo apego à verdade, nenhum proselitismo espiritual tem o poder, no entanto, de diminuir ou mascarar o seu extraordinário valor artístico.

Senhor e servo é um exemplo, como o é *A Morte de Ivan Ilitch*, da estetização dos sentimentos e das emoções. Mas a história de Vassili e do seu mujique Nikita brilha até mesmo contra a possível indigência do seu maniqueísmo, mesmo porque a magistral arte de Tolstói trata de dissolvê-lo no espírito do leitor por uma radical mudança dialética de valores.

A voz de Jean-Jacques Rousseau ainda ressoa em Iasnaia Poliana, nos aposentos do velho escritor Tolstói, na crença da primitiva e natural bondade humana. O servo é detentor da pureza da alma, livrou-se da bebida e se arrependeu dos seus pecados. O senhor, com seus redondos *olhos de gavião*, não consegue se libertar da cobiça e da rapina, que o levam à aventura terrível da viagem em plena tempestade, pois

a sua vilania é intolerável. A natureza, contudo, nivela os destinos de Senhor e servo. Como a grande mão de Tolstói vai conduzir a sua história além da trivialidade piedosa do tema do triunfo do bem sobre o mal? É possível imaginar que a narrativa vença o lugar comum de uma simples *moralité*, de uma exemplaridade ilustrada pela magistral descrição da nevasca e do drama dos dois homens? O fato é que o conto sobrevive justamente pela virtude daquilo que se poderia considerar a sua fraqueza, isto é, pelo próprio maniqueísmo que a antítese do título anuncia. Quer se afirmar, conclusivamente, no princípio da bondade natural do homem e na sua recuperação espiritual através do altruísmo fraterno do redentor. Nisso reside a grande arte de Tolstói, cujo característica básica é a fidelidade às suas convicções. Levin, em *Ana Karenina*, personagem autobiográfico, é emblemático justamente por colocar acima de tudo o valor dos princípios pessoais.

Para Tolstói, a arte deve homenagem àquilo que é grande, digno de admiração. Quer na fidelidade amorosa de Natasha, de *Guerra e paz*, quer na trágica paixão de Ana Karenina. É o seu traço épico e romanesco. Na história curta, essa reverência à grandeza sempre se traduz no exemplo edificante do desenlace. Toda uma sutil urdidura da trama leva à epifania do triunfo da dignidade humana. No conto *Depois do baile*, tão bem analisado por Lukács, o jovem que se enamora de uma moça, numa noite, vê o seu encanto desfeito, quando, ao amanhecer, testemunha o duro castigo que o seu pai, um oficial que ele julgara, durante a festa, um homem gentil, impinge aos soldados no pátio de uma caserna. A dignidade, para Tolstói, é um valor que deve acompanhar a vida de um homem, mas que se revela, como resgate, em situações extremas. Resgata-se com a morte, que se converte em luz, em Ivan Ilitch; com o exílio, em o *Padre Sérgio* e com a provação do personagem de *A sonata a Kreutzer*.

Em Tolstói, o talento do ficcionista, inclusive com todo o aparato e artifícios estéticos que ele tentava evitar, é mais forte que a sua vontade de eliminar da arte aquilo que faz parte da sua essência: a beleza. Mesmo que ele afirme, nas suas extravagantes ou singulares teorias sobre a arte, que o bem é um valor absoluto, que o belo se contém no seu interior, toda a sua grande obra, coerente, é verdade, na exposição e defesa das suas convicções, não se realiza ou não pode mesmo se realizar, seguindo aquilo que ele apregoa na velhice: "Quanto mais nos damos à beleza, mais distantes estamos do bem." (Tolstói, 2002, p. 96)

O fato é que se deve levar em conta a singularidade do conceito do belo, em Tolstói, com todas as idiossincrasias que a arte provoca no seu espírito, porém como uma contradição interna, o que significa dizer que

não se deve levar ao pé da letra as suas idéias estéticas, mesmo quando aplicadas ao próprio ficcionista. Não é por acaso que ele chegou ao impasse e ao extremo de renegar as suas obras anteriores à *conversão*. Para sorte do mundo, ainda escreveu, na velhice, com a pureza de sentimentos da juventude, com a saudade do Cáucaso e com a reflexão de uma longa vida. *Senhor e servo* não tem a amargura de *A sonata à Kreutzer* nem a passionalidade dos seus grandes romances, mas é uma história destinada a sustentar as convicções e a refletir as próprias contradições do seu autor, isto é, a impossibilidade de harmonizar, no mesmo plano, os diversos graus de valores deduzidos da realidade. Pergunta-se se um realista do feitio de Tolstói, que tentava se afastar de toda e qualquer intromissão do fantástico nos seus escritos - defeito que para ele era tão *visível* em Dostoiévski - queria simplesmente alcançar a plasticidade do estilo? Se uma narrativa como a do senhor e do servo, em plena tempestade de neve, com as vidas em grande risco, seria apenas um campo de exposição do seu magistral virtuosismo descritivo? Ou bastava ao autor o conteúdo moral e espiritual da parábola? Sente-se no desenvolvimento da história a grande mão do ficcionista conduzindo a trama para o edificante desenlace, mas sempre preso à riqueza dos detalhes. Se a arte deve conter na sua essência a marca do humano, e Tolstói sabe bem disso, é nas pequenas coisas que ela se manifesta, como se diz da presença de Deus na natureza. Assim é que a figura do servo Nikita, desde o começo construída como um contraste ao amo, é apresentada em toda a sua humanidade, quer na sua relação com os senhores, com os parentes e com os animais, quer no modo como retoma a sua pobre existência após largar a bebida, com o sentimento de tornar-se bom. Conforma-se com as roupas impróprias para o tempo frio, lida amorosamente com o cavalo baio, tenta entrar em harmonia com o mundo secular e com a natureza, ambos para ele fortemente hostis. Nada disso seria artisticamente relevante caso não servisse para mostrar que o modo *natural* do mujique é muito mais humano que o do seu senhor, cuja consciência manietada termina por levá-lo quase à loucura, antes da iluminação final, da revelação epifânica da verdade. Mas o que se destaca do contraste entre os dois homens mergulhados no mesmo trágico destino é a relação que cada um tem com a realidade. No caso de Vassili, a natureza se transfigura e tudo ao redor lhe parece fantástico, jamais visto. O servo, no seu monólogo, espanta-se, apenas, por julgar que além da vida as coisas continuam como sempre foram.

Mas não é somente pela necessidade psicológica de um contraste artístico que Tolstói realça as diversidades de comportamento e de percepção entre os seus dois personagens. A sua crença numa visão

unitária ou reducionista do mundo e na simplicidade das suas representações é sem dúvida uma idealização nem sempre possível, desde que entra em permanente conflito com a sua oposta concepção múltipla da vida imposta pelas exigências da arte. Não foram poucos os críticos do romancista que destacaram a existência de dois homens num só, o artista e o dogmático. Isaiah Berlin, num famoso ensaio com o título *O porco-espinho e a raposa*, divide os artistas segundo um verso de Arquíloco: “A raposa conhece muitas coisas, mas o porco-espinho conhece uma só e muito importante.” (Berlin, 1988, p. 43) Para Berlin, tudo consiste em ter o artista uma visão de mundo monista ou pluralista, resumindo a sua preciosa explicação. Tolstói é problemático, não se sabe logo se deve ser uma raposa ou um porco-espinho, tal a complexidade da sua natureza dividida entre as duas atitudes, tão diverso de Dostoiévski que sem dificuldade pode ser colocado ao lado dos artistas que se fundamentam numa crença unitária, numa “grande visão central” da existência. (Idem, *ibidem*)

É justamente o conflito interno de Tolstói, o choque entre suas crenças e a efetivação concreta da sua arte, que os seus últimos escritos testemunham com mais agudeza que os anteriores. Para um escritor que sempre aspirou ao realismo não apenas como uma corrente estilística ou uma escola literária, mas como meio de alcançar a verdade, o choque entre suas opiniões, crenças e dogmas com o desenvolvimento da ficção em seus próprios termos de autonomia, logo de não determinação externa, foi sempre um drama particular premente. É de se indagar se, recorrendo às fontes vivas da autobiografia e da história, desde as obras da juventude até mesmo às produções da velhice, Tolstói teria pleno direito ao uso da arte como um subterfúgio, como uma máscara ou um disfarce utilizado numa comédia de enganos. Tal atitude lhe causaria a maior repulsa, ele, um fiel admirador da sinceridade de Rousseau, cuja autobiografia era do seu íntimo conhecimento.

Na verdade, Tolstói não consegue desprender-se e ir além do círculo de fogo da sua vida e das suas circunstâncias, permanecendo intato na sua visibilidade, sem querer ou sem poder transfigurar-se. Eis aí o impasse e ao mesmo tempo a chave da sua obra. Com certeza, transpõe-se da vida para a ficção, pratica o solipsismo. Ele é ao mesmo tempo o soldado, o cossaco, o guerreiro caucasiano, o amante, o camponês. É também o velho Tolstói que ardentemente aspira à grandeza de uma morte como a do senhor Vassili. Como escreve Harold Bloom: “Os escritos morais e religiosos de Tolstói não passam de confissões de seu solipsismo; no entanto, que leitor de *Guerra e paz* e *Hadji Murad* desejaria que ele fosse menos obcecado consigo mesmo? Nada se

consegue sem dar algo em troca, e certos escritores fortes (mulheres e homens) não podem atingir seu esplendor estético sem solipsismo.” (Bloom, 1995, p. 335)

É justamente a divisão contingente da realidade vivenciada e da realidade dada ao homem, indômita, logo o mundo daquelas coisas que não se submetem à vontade dogmática, que verdadeiramente afetam o espírito de Tolstói. Um exemplo é a guerra ou a história. Por mais que se leia *Guerra e paz* como uma saga heróica, não se convence o leitor que a natureza épica do romance decorra do conflito em si, como seria de esperar, mas da profusão de paixões gerada no seu curso. O livro é a saga familiar e afetiva por excelência. Tolstói, ao colocar no romance os rostos familiares e os vultos dos seus ancestrais mais caros, quer com isso alcançar a visão de um todo que não se fragmente pelo irracionalismo ou pelos acontecimentos exteriores não controláveis, fora do alcance da afetividade, que nele é a fonte maior de energia. Anseia ao todo, e mesmo ciente que o seu esforço é inútil, quer preservá-lo imune. Sabe-se, para estabelecer ainda uma vez a comparação, como Dostoiévski procura ligar a realidade fragmentada, o *mundo caótico*, a uma certa visão ou atitude de um personagem, que pode ser um agnóstico, um suicida, um místico, um devasso...

Tolstói, por seu lado, procura uma abrangência compreensiva, uma generosa concepção dominante acima do irracionalismo inevitável das ações humanas no curso da história, e se fracassa na sua procura, como teria fatalmente de acontecer, se refugia na estetização dos sentimentos e das emoções. Acena para as figuras místicas da redenção. Socorre-se do seu estimado Rousseau. Chega até mesmo a vislumbrar os sonhos utópicos presentes nas origens do romantismo sobre um ideal de inocência, de pureza espiritual embotada pela marcha da civilização¹. Admira a vida rústica que ainda conserva a pureza original de costumes. O seu polêmico ensaio *O que é arte?* nada mais é que o desejo de uma arte programática a serviço dos seus ideais de fraternidade cristã e adesão incondicional à verdade. Embora alguns desses princípios tenham sido por ele cultivados a vida inteira, vê-se que não prosperam no interior da sua obra, salvo, é verdade, nos grandes traços da sua moral estética, como a bondade, a sinceridade e a coerência, o apego à vida natural e à liberdade quase anárquica do indivíduo.

No conto *Senhor e servo*, temos um exemplo da adequação da arte de Tolstói à sua direção de pensamento moral e religiosa. A narrativa é uma redução a termos absolutos e simples da exposição de um caso limite. Nos contos sobre a morte, como o de Ivan Ilitch e *Senhor e servo*, Tolstói manifesta o desejo de uma passagem exemplar e epifâ-

nica. Tudo quanto a forma reducionista da narrativa apresenta na sua extrema e comovente simplicidade, com vistas exclusivamente à moralidade da fábula, é enriquecido nas entrelinhas pela força sugestiva daquilo que sequer foi expressamente dito, o contingente de imagens e metáforas que transcende os limites da história. E isto é arte, e arte poética no melhor sentido, mesmo que ocorra *contra a vontade* do autor. Como se reconhece que há ao menos duas vozes em Tolstói, temos, sobretudo nas histórias curtas da última fase, dois textos: um, deliberadamente limitado às intenções religiosas e moralistas do seu autor e um outro que o leitor *escreve* em desobediência às determinações do moralismo do próprio Tolstói. É a esfera de liberdade da arte.

O mesmo escritor, em *Ressureição*, no extremo da vida, libertou-se das suas normas coativas e recuperou o ar puro das primeiras obras. Como observa Harold Bloom, devemos separar o Tolstói discursivo do escritor de ficção: “Tão poderoso e constante é o talento narrativo dele que as digressões moralizantes não desfiguram muito sua ficção, nem a tornam chata” (Bloom, op. cit., p. 323). Ressalve-se, entretanto, que as suas últimas histórias nem sempre deixam penetrar o ar puro das primeiras ficções, tornam-se mais sóbrias e fechadas, mais acentuado o seu peso, mais reflexivas ou até mesmo meditativas. Pode-se até sentir uma intromissão subterrânea de elementos fantásticos, inverossímeis, que não interferem, entretanto, na radicalidade do seu verismo, na percepção natural das coisas, mas decorrem do subjetivismo do personagem, da sua carga emotiva, do seu estado de tensão permanente. *Senhor e servo* se mantém fiel aos padrões de veracidade de Tolstói, o que não impede que o leitor seja atraído para a fantasia, para o mundo ilusório dos sentidos. A minuciosa descrição da nevasca, da noite terrível e o temor da morte já de si são suficientes para a impressão de sobrenaturalidade.

O realismo de Tolstói, na apresentação dos cenários, lembra muito a criação psicológica de atmosfera para a ambientação das grandes cenas, em Shakespeare, quando os personagens são compelidos a ver o mesmo mundo de forma diversa. Enfim, a realidade que a cada um é dado perceber não é a mesma para todos, pois fica na dependência da história de vida, da natureza e do conteúdo moral da consciência. Para Tolstói, leitor de Homero, sempre tão afeiçoado aos grandes feitos, o heroísmo moral é a fonte mais pura da salvação.

Nota

1. Isaiah Berlin chama a atenção para a negativa de Tolstói sobre “o conceito romântico de raça, nação ou cultura como agentes criativos, e ainda mais a concepção hegeliana da história como a auto-realização de uma razão auto-aperfeiçoadora, encarnada nos homens, movimentos ou instituições. Tais idéias haviam influenciado profundamente sua geração e, durante toda sua vida, ele as considerou uma insensatez metafísica e nebulosa”. Berlin, op. cit., p. 244.

Referências

Berlin, Isaiah. *Pensadores russos*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Bloom, Harold. *O cânone ocidental*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

Tolstói, L. *O que é arte?* Tradução de Bete Torii. São Paulo: Ediouro, 2002.

_____. *Senhor e servo*. São Paulo: Clube do Livro, 1953.

Pierre Bezukhov Becomes (Really) Russian: Some Issues of National Identity in Tolstoy's Narrative and Life Experience

Abstract: This article seeks to analyze the weight and effects of the Western gaze (France's in particular) in Tolstoy's own life experience, and how it affected his literary production. The psychology of stigma provides some interesting insights as to how French opinions about Russia may have affected Tolstoy's identity as a Russian, thus conditioning his choice of "identities" for the characters of some of his novels (for example, that of Pierre Bezukhov in *War and Peace*).

Keywords: Russian national identity, stigma, Tolstoy, France, civilization.

Resumo: Esse artigo procura analisar o peso e os efeitos do olhar ocidental (o francês, em particular) na experiência de vida de Tolstói, e como sua produção literária foi afetada. A psicologia do estigma fornece alguns insights interessantes sobre como as opiniões francesas a respeito da Rússia podem ter afetado a identidade russa de Tolstói, desse modo condicionando sua escolha de "identidades" para os personagens de alguns de seus romances (por exemplo, o de Pierre Bezukhov em *Guerra e Paz*).

Palavras-chave: identidade nacional russa, estigma, Tolstói, França, civilização.

War and Peace, *Love and Hate*: as it is well known, Tolstoy's narrative and political ideas are symbolically organized in fundamental dichotomies, which become visible in the very titles he gave to some of his works. This binary thinking often appears in his writings in the form of an initial situation marked by contradictions, anxieties and/or injustices (be it Russia's present, or the life of one of his characters), which may somehow lead to another situation of reconciliation, inner tranquility, and/or social cohesion. Both his main political essays and his better known novels are really about proposing possible paths from the former to the latter. As many commentators of his

works have noted, this intention was not only aimed at finding ways out of the social turmoil of his times, but also at reaching that state of internal peace that Tolstoy's tormented soul needed so badly. I would like to analyze here some issues of national identity in the way Tolstoy envisioned this "reconciliation". Particularly, I am interested in understanding why Tolstoy used France and things French so often when he wanted to talk about a situation of lack of unity/inner peace that needed to be resolved (and, conversely, used Russia and things Russian to bring about that resolution).

Hints of this use of things French can be found in many of Tolstoy's works, from Levin's disapproval of Dolly's "antinatural" way of speaking (in French) to her own daughter in *Anna Karenina*, to the many indications of a similar obsession for that language (or even for speaking Russian with a French accent) whenever he wanted to denote lack of sincerity in some of the characters of *War and Peace* (Figes, 2006, 151-52). But the best example is probably the famous episode of the encounter of Pierre Bezukhov and Platon Karataev in *War and Peace*. Pierre was a young aristocrat looking for authenticity and a sense of purpose in his life, like many Russians of his generation. Tolstoy used this character to symbolize the alienation of the Westernized elite with regards to Russia: Pierre was educated abroad; his very name was French. In addition, to emphasize his weak roots as a person, Tolstoy makes him a *bastard* son of a prominent count of the times of Catherine II. While in prison, Pierre learns about the execution of other prisoners, and he falls in a deep state of desperation and loss of faith. But then he meets Platon, another fellow prisoner who was, unlike him, an authentic Russian peasant. By being exposed to his deep religious faith and his typically "Russian" sense of community (which contrasted to the aristocrat's individualism), and by listening to his simple words, Pierre finally experiences a sort of spiritual regeneration. Through this contact with the quintessential values of Russianness, Pierre finally becomes reconciled with himself and finds a way to a meaningful life (Tolstoy, 1966, I, pp. 1389-94 and 1496). In Tolstoy's novel, the background of this story of personal regeneration is that of the defeat of the French armies, accomplished by the common effort of all Russians, finally fighting as a united nation.

This use of things French (bad) as opposed to things Russian (good) could easily be interpreted as simple "nationalism", a typical 19th-century Russian quest for national authenticity and improvement in the situation of the *narod*. However, it appears to me that there is

more to be explored in this notable juxtaposition of nation, class and culture ("French"/upper/elite in the case of Pierre; Russian/lower/peasant in Platon) in the way the author presents his dichotomy. I will argue that, to some extent, this story of "reconciliation" by getting more in touch with things Russian (and conversely, by removing oneself from the "French" customs) can be interpreted *also* as an intellectual strategy to deal with the author's own wounded identity as Russian. For Tolstoy's sense of personal identity, like that of many 19th-century Russian *intelligenty*, was deeply affected by *the gaze of the French "other"*. Let me explain myself.

I would like to argue that the normative pretension of the narrative of Western "civilization" –that is, the implicit and explicit regulation of what is "good" or "bad"– is bound to affect the self-perception of non-Westerners. The evidence of the subaltern role assigned in that narrative to the *other* nations, and their failure to measure up with the implicit norm of good ("civilized") society, is very likely to condition the formation of their identities in a negative way, by introducing elements of frustration, anxiety, shame, guilt, and self-deprecation. And if this applies to any non-Western nation, it is especially so in the case of Russia. For my recent book *Euro-orientalism: Liberal Ideology and the Image of Russia in France, c. 1740-1880*, I have carried out a comprehensive study of perceptions of Russia in France, from c. 1740 to c. 1880. In the period of my research, the narrative of Western identity made extensive use of Russia as an *other* through which to delineate itself. At least in nineteenth-century France, Russia was constantly and insistently depicted as Asiatic, barbarous, despotic, imitative, brutal, and void of all the elements that characterize civilization. As far as I know, similar stereotypes were also continuously repeated in Britain, Germany, and other countries. The amount of such deprecatory allusions is such, that one may confidently call it *cultural harassment*. And it is important to note that it was not just anyone's views, but the gaze of the very nations that were supposed to embody the norm of civilization (sometimes even expressed in the works of the most authoritative and admired writers of the time: Rousseau, Diderot, Ségur, de Pradt, Custine, Hugo, Tocqueville, Michelet, Saint-Marc Girardin, etc.). The feeling of European "superiority" rested, to a large extent, on the construction of the other's "inferiority".¹ Undoubtedly, this sense of superiority helped not only to foster European identity, but also (as in self-fulfilled prophecies) to make that superiority "real". But how can we assess the impact of this cultural harassment in the making of

Russian identity? What was the effect of the gaze of the “civilized” other on Russians?

In thinking through this issue, I found that the psychology and sociology of *stigma* might provide useful insights on the reactions of Russian culture to French/Western cultural harassment. The effect of stigmatization on the identity and psychology of racial minorities and other marginalized social groups –disabled, diseased, gays, women, unemployed, poor people, and certain “dishonorable” professions– has been the subject of numerous studies. Scholars have found that stigmatization usually “involves dehumanization, threat, aversion, and sometimes the depersonalization of others into stereotypic caricatures”, which can manifest itself from passive, seemingly “harmless” ways to the most violent forms (Dovidio et al., pp. 1-30, 1). Stigmatizing the other may serve a number of purposes, including fostering one’s own sense of self-esteem, dominating or excluding other groups, finding a scapegoat to channel social anxieties, controlling certain resources, and reinforcing social identities and/or hierarchies (Idem, p. 7). Charles Stangor and Christian Crandall have studied a particular type of stigmatization, directed against those who endanger “the belief in a just world”. Social order relies on the premise that the world is more or less fair for everybody. So, in order to protect this belief, factual evidence pointing to the opposite conclusion must be neutralized, by blaming the unfortunate for his or her own misfortune. Thus, for example, instead of considering that poverty constitutes a regrettable fact of an unfair world, it is explained by the “laziness” or “lack of intelligence” of the poor. In that way, the stigma becomes the revelation of the character or “essence” of the stigmatized, and the belief in a just world is thus maintained. Not surprisingly, scientific surveys have shown that those who have a strong “social dominance orientation” –that is, those who approve of strong hierarchies and social inequality– are more likely to stigmatize others.² The ideological function of the narrative of civilization, and the implicit subalternization of the non-Western other, may be analyzed in this light as a form of stigmatization.

But we are interested here in the possible effects on the subjectivity of the stigmatized. Scholars agree that stigma affects the formation of identity in a strong way. Stigmatized individuals, for example, tend to suffer from lack of self-esteem. Studies disagree on the level or continuousness of this affliction, but it is clear that the self-esteem and self-confidence of stigmatized individuals is damaged at least in some social situations.³ Stigmatized individuals may also suffer

from “stress” or “minority stress”, meaning a situation in which the “environmental demands, internal demands, or both tax or exceed the adaptive resources of an individual”; this kind of stress may seriously affect behavior and emotions.⁴ Stigmatized individuals often “internalize” the values conveyed in the stigmatizing regard of the other. This may result in self-hatred and victimization, “various patterns of withdrawal and defensiveness, passivity, in-group hostility and identification with the oppressors, as well as seriously impaired self-esteem”. In sum, stigmatization may produce a “devaluation of identity”⁵ or even a “spoiled identity”, which in turn may turn stigma into a self-fulfilling prophecy –the stigmatized ends up behaving in the way the prejudiced stereotypes presuppose.⁶

However, different individuals and groups may respond differently and develop strategies to deal with stigma without fully internalizing it, or at least avoiding its most destructive consequences. Indeed, loss of self-esteem and the rest of the negative effects related to stigma do not follow automatically from stigmatization. For example, scientific surveys of racial minorities show that, in some occasions, the perception of the social discrimination they suffer as a group may be used to protect the individual’s self-esteem, for any personal failure or problem may be blamed on the discriminating others or “the system”.⁷ Similarly, as Derek Walsgrove has demonstrated, whilst most long-term unemployed tend to end up depressed, blaming themselves for their misfortune and “fantasizing the normal”, in some cases they may find alternative narratives that enable them to elude that fate –for example, by embracing a radical ideology that puts the “blame” in “the system”, or “the bourgeoisie”.⁸

Can we find comparable effects of, and/or strategies to deal with (Western) stigmatization in Russian culture? As is well known, from at least the eighteenth century well into the twentieth century the Russian elite was educated in French; indeed, it was common practice to speak mostly French among educated Russians. Still in 1876 Dostoevsky found it necessary to mock at that custom, without much expectations to change it –as he acknowledged, that kind of criticism was by then already a cliché.⁹ The extent to which Russians were aware of, and paid attention to Western *Russica* –particularly of French origin– in the eighteenth and nineteenth centuries is also well known.¹⁰ The reactions to Rousseau’s criticism of Peter the Great in authors such Aleksandr Radishchev or Nikolai Karamzin have also been documented¹¹ and, in general, scholars agree that comparisons with “the West” were fundamental in the making of Russian culture

and identity.¹² I believe that the weight of the Western gaze is utterly present in Russian culture, and its effects on Russian identity cannot but be profound. Signs of its presence can be found in many Russian sources.¹³ For example, in 1797 Karamzin described the “feeling of inferiority” and “humiliation” that Russians suffered when Peter the Great opened his “window on the West”.¹⁴ Similarly, in 1821 the writer and friend of Pushkin Wilhelm Karlovich Küchelbecker accused that Emperor of having strengthened serfdom just as he made Russia known to the rest of Europe: “he exposed us to the sight of all Europe”.¹⁵ Many more examples can be found in nineteenth-century literature; to mention but one example, the rather amusing episode recalled in Turgenev’s *Smoke* (1867), when a Russian man sitting at a restaurant in Paris plunged in “desperation” and “shame” when he realized that he had ordered food in perfect French, but still not quite in the style in use at that time.¹⁶ As it is well known, this implicit violence and devaluation of identity that the internalization of stigma produces appear with particular clarity in the first of the *Philosophical Letters*, written (in French) in 1829 by Pëtr Chaadaev, which in turn unleashed the bitter controversy between Slavophiles and Westernizers that marked nineteenth-century Russian culture.¹⁷

There is another aspect of the theory of stigma, usually called “downward social comparison” or “downward stigmatization”, that I find useful for the understanding of Russian culture. As Erving Goffman and others have demonstrated, stigmatized individuals often tend to stratify the members of their own stigmatized group according to the degree to which their stigma is apparent. By means of this stratification, the less evidently stigmatized may behave like the “normals” with regards to the more obviously stigmatized. Thus, they reproduce and reinforce stigma whilst projecting onto the others the characteristics that are usually the cause of self-deprecation. In that way, self-hatred turns into hatred for the (more) stigmatized. This feeling can be even stronger than the contempt the “normals” develop for the stigmatized, as their self-esteem is under a stronger threat. For example, Derek Walsgrove has shown that young unemployed of a highly skilled or middle class background are more likely to develop more aggressive feelings towards other unemployed of lower class or skills, because their “respectability” is more at stake. In addition to this, as Goffman has suggested, stigmatized individuals may strive to look like the “normals” by acquiring *symbols of prestige* (that is, the opposite to stigma). Downward comparisons may thus be based on the stratification of the visible signs of both stigma and prestige.¹⁸

This theoretical insight may be useful in analyzing the effects of stigma on Russian culture, by illuminating the relative interchangeability of discriminative labels of race, "culture", and class. Lev Tolstoy's semi-fictional memoirs *Childhood, Adolescence, Youth* reveal the way in which stigmatization might affect not only Russia's standing *vis-à-vis* the West, but also the relationship between different classes of Russians. Society, Tolstoy argues, "may be divided into many categories". He recalls that, when he was about sixteen years old, his

favorite and principal division of people was into those who were *comme il faut* and those who were *comme il ne faut pas*. The latter I subdivided into those not *comme il faut*, per se, and the common people. I respected those who were *comme il faut* and considered them worthy of consorting with me as my equals; the second category I pretended to scorn, though in reality I detested them, nourishing a feeling of personal injury against them, as it were; the third did not exist for me at all: I despised them utterly. My own *comme il faut* consisted, first and foremost, in being fluent in French, particularly in having an impeccable pronunciation. A person who spoke French with an accent at once inspired in me a feeling of hatred. "Why do you wish to speak as we do when you cannot?" I would mentally inquire of him with biting irony.

The other conditions of being *comme il faut*, for the young Tolstoy, were "the appearance of one's fingernails" (these had to be "long, well-kept and clean"), to know "how to bow, dance and converse properly", to show "indifference to everything and a perpetual air of elegant and supercilious ennui", and also other exterior signs such as furniture, carriages, or clothing. As Tolstoy sadly recognizes, this stratification of people meant that he felt "hatred and contempt" towards "nine-tenths of the human race", and believed in the idea that the *comme il faut* were "superior to the greater part of humanity". A subtle observer of human behavior, Tolstoy remembers the permanent, daily pains he would go through in trying to be *comme il faut*, and concludes by saying:

How odd that I, who was positively incapable of being *comme il faut*, should have been so obsessed by this conception. But perhaps it took such strong hold of me for the very reason that it demanded a tremendous effort on my part to acquire this same *comme il faut*.¹⁹

Tolstoy's remarks allow us to visualize the overlapping of categories of race (or in this case, properly speaking, "nationality"), culture, and class, and the management of the violence implicit in stigma. For the young Tolstoy, being "superior" meant at the same time being "more French" (or "less Russian"), mastering "high" culture and "cultured" manners, and owning the necessary wealth to acquire the proper symbols of status. Thus, in his symbolic organization of society, being poor, uncultivated, or completely "Russian" all meant more or less the same thing.

The overlapping of hierarchies of "culture", manners, and wealth is typical of the process of civilization, as Norbert Elias has demonstrated in his classic study.²⁰ In the example we are analyzing, however, there is an additional element: race. Civilization in Russia—at least, in Tolstoy's experience—meant the development of the apparatus of self-restraint, the acquisition of higher culture and a proper degree of wealth, *and* the ability to dissimulate or repress at least some of the elements of one's own race or "nation". The concealment of, or withdrawal from, the awkward evidences of the "natural" world typical of the process of civilization everywhere else, *also* meant for Tolstoy the dissimulation of his Russianness and the willingness to adopt the "normal" nationality. At the age of sixteen, Tolstoy had already internalized both the stigma implicit in, and the standards of "good" society projected by, the narrative of Western civilization. For Tolstoy, as for Russia, being *comme il faut* meant ceasing to be what they were.

It is interesting to note how Tolstoy would manage his own stigma and the anxieties of his wounded identity by channeling downwards the violence he was subject to. The reassurance of his own self-esteem would rely on the deprecation and deep hatred of those perceived as "inferior"—not only the lower classes, but *also* those who were more "Russian" than he. As Tolstoy recognizes, these almost unmanageable feelings seriously affected his potential relationships with "nine-tenths" of the population.

This brief incursion into Tolstoy's life experience and into the problems of his wounded identity as a Russian under the gaze of the "civilized" Master, may help us better understand the frequent use of fantasies of "reconciliation" with his own Russianness which, like the story of Pierre Bezukhov, also involves "social reunification" with the lower classes. I do not imply by this that there was anything "fake" in Tolstoy's commitment to social change and to the poor, but rather that his own identity was also involved in this political choice.

Notes

- * Head of the Chair of Russian History at the University of Buenos Aires; Researcher of CONICET –the National Council for Scientific and Technological Research (Argentina). E-mail: e.adamovsky@gmail.com
1. Published by Peter Lang (Oxford, 2006). On the image of Russia in other European countries, see Dieter Groh, *Russland und das Selbstverständnis Europas: Ein Beitrag zur europäischen Geistesgeschichte*, (Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1961); Martin Malia, *Russia under Western Eyes: From the Bronze Horseman to the Lenin Mausoleum*, (Cambridge Mass.: Belknap Press, 1999); M. S. Anderson, *Britain's Discovery of Russia, 1553-1815*, (London: Macmillan and Co, 1958), Vladimir Berelowitch, "Europe ou Asie? Saint-Petersbourg dans les relations de voyage occidentaux", in *Le mirage russe au XVIIIe siècle*, edited by Sergei Karp & Larry Wolff, (Ferney-Voltaire: Centre International d'Étude du XVIIIe Siècle, 2001), 57-74, Anthony G. Cross (ed.), *Great Britain and Russia in the Eighteenth Century: Contacts and Comparisons*, (Newtonville: Oriental Research Partners, 1979); Idem, *Russia and the West in the Eighteenth Century*, (Newtonville: Oriental Research Partners, 1983); Idem, *Anglo-Russia: Aspects of Cultural Relations between Great Britain and Russia in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, (Providence & Oxford: Berg, 1993); Idem, *Peter the Great Through British Eyes: Perceptions and Representations of the Tsar since 1698*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2000); Idem, *Catherine the Great and the British: A Pot-Pourri of Essays*, (Nottingham: Astra Press, 2001); Mechthild Keller (ed.), *Russen und Russland aus deutscher Sicht*, (4 vols, Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1985-2000).
 2. Charles Stangor & Christian Crandall, "Threat and the Social Construction of Stigma", in *The Social Psychology of Stigma*, edited by Todd Heatherton et al., (New York & London: The Guilford Press, 2000), pp. 62-87, 77; also Christian Crandall, "Ideology and Lay Theories of Stigma: The Justification of Stigmatization", in *The Social Psychology...*, pp. 126-52, 129-35.
 3. See Ervin Goffman, *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, (London: Penguin, 1990); Edwin Schur, *The Politics of Deviance: Stigma Contests and the Uses of Power*, (Englewood Cliffs N.J.: Prentice-Hall, 1980); Idem, *Labeling Women Deviant: Gender, Stigma, and Social Control*, (New York: Random House, 1984); Derek Walsgrove, "Policing Yourself: Social Closure and the Internalisation of Stigma", in *The Manufacture of Disadvantage: Stigma and Social Closure*, edited by Gloria Lee & Ray Loveridge, (Milton Keynes & Philadelphia: Open University Press, 1987), 45-57; Jennifer Crocker & Diane Quinn, "Social Stigma and the Self: Meanings, Situations, and Self-esteem", in *The Social Psychology of Stigma...*, 153-83; Carol Miller & Brenda Major, "Coping with Stigma and Prejudice", in *The Social Psychology of Stigma...*, 243-72; Frederick Gibbons, "Stigma and Interpersonal Relationships", in *The Dilemma of Difference: A Multidisciplinary View of Stigma*, edited by Stefen C. Ainlay et al., (New York & London: Plenum Press, 1986), 123-44.
 4. See Miller & Major, "Coping with Stigma", 244; also Joanne Diplacido, "Minority Stress Among Lesbians, Gay Men, and Bisexuals: A Consequence of Heterosexism, Homophobia, and Stigmatization", in *Stigma and Sexual Orientation: Understanding Prejudice Against Lesbians, Gay Men, and Bisexuals*, edited by Gregory Herek, (London: Sage, 1998), 138-59.
 5. Schur, *Labeling Women...*, 39 and 23; also Diplacido, "Minority Stress" and Walsgrove, "Policing Yourself".
 6. Goffman, *Stigma...*; also Schur, *Labeling Women...*, 38-39; Lee Jussim et al., "Stigma and Self-Fulfilling Prophecies", in *The Social Psychology of Stigma...*, 374-418.
 7. Cocker & Quinn, "Social Stigma", 161.
 8. Walsgrove, "Policing Yourself".

9. Fedor Dostoevsky, "Diario de un escritor", in *Obras completas*, 4 vols., (México, Aguilar, 1991), IV, pp. 447-53.
10. See V.A. Somov, "Kniga P.-Sh. Leveka "Rossiiskaia Istorii" (1782 g.) i ee russkii chitatel'", in *Kniga i Biblioteki v Rossii v XIV-pervoi polovine XIX v.*, edited by S. P. Luppov et al., (Leningrad, 1982), pp. 82-99; Idem, "Frantsuzskaia "Rossika" epokhi Prosvescheniia i tsarskoe pravitel'stvo (1760-e-1820-e gg.)", in *Russkie knigi i biblioteki v XVI-pervoi polovine XIX veka*, (Leningrad, BAN, 1983), pp. 105-20; Idem, *Frantsuzskaia kniga v Rossii v XVIII v.*, (Leningrad, Nauka, 1986); Natal'ia Aleksandrovna Grinchenko, *Inostrannye sochineniia o Rossii v russkom obshchestve loi. poloviny XIX veka. Rasprostranenie, sobiranie, chtenie*, Dissertatsiia na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filologicheskikh nauk, Gosudarstvennyi institut kul'tury im. N.K. Krupskoi, Leningrad, 1990; D. N. Shanskii, *Iz istorii russkoi istoricheskoi mysli: I. N. Boltin*, (Moskva, Izdatel'stvo Moskovskogo Universiteta, 1983).
11. Thomas Barran, *Russia Reads Rousseau 1762-1825*, (Evanston: Northwestern University Press, 2001), 206-11, 258, 267.
12. See Vera Tolz, *Russia*, (London: Arnold, 2001); A. I. Zimin, *Evropotsentrizm i russkoe kul'turno-istoricheskoe samosoznanie*, (Moskva, Izdatel'stvo Literaturnogo Instituta im. A.M. Gor'kogo, 2000); Neumann, *Russia and the Idea of Europe*.
13. The extent to which the Western gaze is present in Russian culture becomes extraordinarily clear in Aleksandr Sokurov's recent masterpiece *Russian Ark*. The film portrays Russian history as seen from the Hermitage, which is metaphorically construed as a biblical "ark" that conserves the legacy of the past while sailing through difficult times to an unknown future. In such an enclosed microcosm, all the periods of Russian history –from Peter the Great to the present– coexist in a timeless space. Interestingly enough, the leading role is a European "stranger", who acts as the spectator's guide to the different rooms-periods of the Hermitage-Russia. This stranger is none other than Marquis de Custine's ghost (the French writer who published a travel account in 1843 depicting Russia in the worst colors), who represents the "eternal" Western gaze, at the same time admiring and depreciating everything he sees. It is worth noting, however, that in Sokurov's film the Western observer is himself observed by an invisible Russian ghost –his voice is Sokurov's own–, who in turn makes ironical remarks to Custine's judgmental comments. These unlikely partners in the tour through the "Russian ark" are at the same time familiar and antagonistic. Although they meet for the first time at the beginning of the film, it is clear for the spectator that they have known each other for a long time. Aleksandr Sokurov, *Russkii Kovcheg/Russian Ark* (film), directed by A. Sokurov, written by A. Sokurov & Anatolii Nikiforov, (Saint Petersburg, 2003).
14. Nikolai Mikhailovich Karamzin, "Lettre au Spectateur sur la littérature russe (1797)", in *La littérature russe d'expression française: Textes français d'écrivains russes*, edited by Victor Rosenzweig, (Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1994), pp. 234-41, 235.
15. Wilhelm Karlovich Küchelbecker, "Conférence sur la littérature russe (1821)", in *La littérature russe d'expression française...*, pp. 314-21, 320.
16. Ivan Turgenev, *Romany, povesti i rasskazy* (Moscow: Slovo, 2002), p. 257. More examples in Antoine Garcia & Yves Gauthier, eds., *L'Air et le feu: Les Français vus par les Russes* (Paris: La Bibliothèque, 2005).
17. See Pëtr Iakovlevich Chaadaev, "Lettres Philosophiques: Lettre première", in *La littérature russe d'expression française...*, pp. 446-61, 450-51.
18. Goffman, *Stigma...*; Walsgrove, "Policing Yourself", 51; Gibbons, "Stigma and Interpersonal Relationships", 135.
19. Lev Tolstoy, *Childhood, Adolescence, Youth*, (Moscow: Progress, 1981), 323-26; French as in the original.
20. Norbert Elias, *The Civilizing Process*, (Oxford, 1994).

References

- Dovidio, John et al., "Stigma: Introduction and Overview", in *The Social Psychology of Stigma*, edited by Todd Heatherton et al. New York & London: The Guilford Press, 2000
- Figes, Orlando. *El baile de Natacha*. Barcelona: Edhasa, 2006.
- Tolstoy, Lev. *Obras*, 2 vols. Madrid: Aguilar, 1966.

Un épisode de *Guerre Et Paix*. L'enigme de l'autofiction et son interprétation chez L.N. Tolstoï et J.-J. Rousseau

Résumé : Dans cet article, il s'agit des questions de la représentation psychologique du monde intérieur des personnages dans le romanesque de Tolstoï et de Rousseau. La question de la possibilité de pénétration dans les pensées et le for intérieur d'autrui était toujours au centre des vives discussions. Dans la philosophie française des XVII-XVIII^{ss.}, cette question est directement liée à la notion de l'infini touchant non seulement la métaphysique, mais l'anthropologie. Les conceptions scientifiques et philosophiques ne se reproduisaient pas littéralement en littérature de fiction, mais elles palpaient et vibraient en formant des fluctuations émergentes. C'est le cas de Rousseau et de Tolstoï.

Mots clefs : Tolstoï, Rousseau, "La guerre et la paix", l'autofiction romanesque, l'interprétation.

Abstract: This article deals with issues regarding the psychological representation of the inner worlds of the characters in Tolstoy's and Rousseau's novels. The possibility of entering another person's thoughts and interior space has long been the subject of intense discussion. In 16th and 17th century French philosophy this issue is linked directly to the notion of the infinite, touching not only on metaphysics but also on anthropology. Scientific and philosophic concepts were not literally reproduced in literary fiction, but echoed and reverberated, causing ripples to emerge. This is the case with Rousseau and Tolstoy.

Keywords: Tolstoy, Rousseau, *War and Peace*, literary autofiction, interpretation.

Les recherches comparatistes sur les relations génétiques et typologiques des œuvres de J-J Rousseau et de Léon Tolstoï datent de XIX siècle. La phrase suivante de Tolstoï, « Je dois tout à l'Évangile et à Rousseau », a donné lieu à plusieurs études¹ ; cependant ces dernières traitant la thématique des positions philosophiques et idéologiques

de deux penseurs négligeaient profondément leur parenté esthétique-artistique fondée souvent sur les mêmes concepts philosophiques et anthropologiques. Dans cet article, nous essayerons de traiter les questions de la représentation psychologique du monde intérieur des personnages dans le romanesque de Tolstoï et de Rousseau.

La question de la possibilité de pénétration dans les pensées et le for intérieur d'autrui avec le but de sentir et comprendre ce dernier a toujours été au centre des vives discussions. Les représentants de la première école étaient persuadés que l'homme est pénétrable et compréhensible, car le monde moral ne fait qu' "un", à la différence du deuxième groupe qui réclamait qu'il était impossible de lire dans le cœur d'autrui, car même les révélations de son propre moi sont vouées à l'échec. Il est même possible de tracer, de l'époque de Saint Augustin jusqu'à la littérature de XX siècle, l'idée de l'impossibilité de tout genre d'interpénétration des mondes psychologiques contredite par la théorie de clairvoyance intérieure. Dans la philosophie française des XVII-XVIIIss., cette question est directement liée à la notion de l'infini touchant non seulement la métaphysique, mais l'anthropologie. Les découvertes phénoménales de Giordano Bruno et Galilée en changeant les regards préconçus, ont ranimé la question de la place de l'homme dans l'univers permettant de revoir cette question de l'infini, notamment à la fin du XIX siècle. Au XVIII siècle comme au XIX siècle, l'influence des sciences ainsi que de la philosophie était assez forte sur la conscience humaine. Les grands débats de l'époque concernant la place de l'homme dans l'univers, son unité et pluralité, la nature des relations sociales donnaient une possibilité de représenter les limites psychologiques de l'homme. Ces grands problèmes surgissaient au moment où les concepts philosophiques devenaient ou se voyaient en tant qu'invariances voire même modèles se répétant dans chaque cellule, dans chaque atome de l'univers y compris les modifications illimitées de l'univers littéraire. Les conceptions scientifiques et philosophiques ne se reproduisaient pas littéralement en littérature de fiction, mais elles palpitaient et vibraient en formant des fluctuations émergentes. C'est le cas de Rousseau et de Tolstoï.

Les discussions philosophiques et scientifiques nourrissaient souvent métaphoriquement le dictionnaire littéraire, comme exemple nous pouvons retenir la notion du terme *extension* qui ne s'utilisait d'après le "Dictionnaire encyclopédique" de Diderot et de D'Alembert qu'au sens physique et chimique.² Du point de vue psychologique, l'*extension* pour Rousseau et pour Tolstoï n'est rien d'autre qu'une forme de sensibilité. C'est essentiellement cette sensibilité qui permet de se plon-

ger dans les rivières souterraines de son propre moi. La découverte du caractère unique de son for intérieur a permis à Rousseau de créer une limite nette entre « moi » et « les autres ». Cependant, comme ça arrive souvent chez Rousseau, sa position prend des formes ambivalentes. Faisant recours au lecteur, dans sa trilogie autobiographique, Rousseau, avec toute sa sincérité, compte sur une compréhension³ (d'où son projet héroïque et naïf de lecture publique des *Confessions*⁴) Parallèlement, priant une attention et compréhension, Rousseau, avec agression, rejette cette compréhension créant des relations inégales. Et ce n'est pas par hasard que les lecteurs de Rousseau remarquent la même particularité de son monde littéraire : très doué en ce qui concerne la révélation et décodage des moindres vibrations de son propre âme, comprenant entièrement son propre moi et découvrant ainsi les lois fondamentales de l'âme humaine, Rousseau reste souvent aveugle et sourd envers le monde intérieur d'autrui⁵. Il devient possible à Rousseau de révéler le lien entre l'action et la pensée de l'autre uniquement s'il possède la même clef qui ouvre les portes secrètes de son propre cœur et ceux des autres. Dans le cas contraire, il se révèle impuissant, selon ses propres mots, dans la révélation des motifs et des vibrations internes du monde d'autrui. Dans le préface de *Dialogues*, Rousseau écrit que pour démêler en quelques sorte « le complot », trouver l'explication de la haine de « ces Messieurs », il tentera de se réincarner dans l'âme de ces derniers pour trouver enfin une quelconque explication à cette haine. Cependant, il avoue rapidement que ça sert à rien, car il ne cesse d'être lui-même⁶. Pour Rousseau, ces autres sont un obstacle incompréhensible et inexplicable, présentable uniquement sous forme romanesque. Dans son roman *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, il empreinte le chemin le plus simple : dans ce roman, à la différence de *Dialogues*, les « mauvais » personnages n'existent pas, donc tous les motifs de la vie intime des personnages sont transparents. En fin de compte Julie, Saint-Preux, Claire, Bomston sont la représentation romanesque de Rousseau même.

Dans *Dialogues* Rousseau revoit son idée concernant les élus, ceux qui parlent la même langue et se reconnaissent grâce aux signes invisibles. Celui qui n'appartient pas à ce monde des élus ne pourra qu'imiter en vain les signes. Il restera étranger aux élus de ce cercle fermé :

Si cette empreinte échappe à ceux qui n'ont aucune notion de cette manière d'être, elle ne peut échapper à ceux qui la connaissent et qui en sont affectés eux-mêmes. C'est un signe caractéristique auque les initiés se reconnaissent entre eux, et ce qui donne un grand prix à ce signe si peu connu et encore

emoins employé, est qu'il ne peut se contrefaire/que jamais il n'agit qu'au niveau de sa source, et que quand il ne part pas du Coeur de ceux qui l'imitent il n'arrive pas non plus aux coeurs faits pour le distinguer; mais sitôt qu'il y parvient, on ne saurait s'y méprendre; il est vrai dès qu'il est senti⁷

Dans le monde des personnages de Tolstoï, les imitateurs sont nombreux : Bergues, Julie Karagina, Boris Drubetskoy, Mlle Bourienne etc. La nature de leur imitation est diverse (instinct de survie, l'intérêt, la flatterie...), mais ce qui les rassemble, c'est leur incapacité à l'extension, c'est-à-dire l'incapacité de devenir plus grand qu'eux-mêmes laissant pénétrer l'autre dans son propre Moi. Plusieurs études ont démontré la capacité des certains personnages, tant aimés de Tolstoï, à l'extension ; tels des systèmes ouverts qui donnent et reçoivent (l'épisode de chaîne avec prince André ou encore celui de Natacha chez son oncle)⁸. Quand les mondes des élus et des imitateurs se heurtent chez Tolstoï, des phénomènes étranges apparaissent : une non reconnaissance, des fautes, parfois même des effets psychologiques surprenants. Afin d'illustrer cette dernière idée, prenons comme exemple l'un des épisodes du troisième tome de *Guerre et Paix*, plus exactement, examinons de près la rencontre de Pierre Bezukov avec Ramballe, officier français. Si on consulte les manuscrits du roman, on se rend compte que la rédaction finale de cette épisode a demandé beaucoup d'efforts à son auteur, de même que la création du personnage de Ramballe, privé de tout genre de superflus. A deux reprises, Pierre rencontre, sur le décor de Moscou brûlant, des *apparitions* inattendues de l'humanité. La première rencontre, c'est celle avec un certain Ponchini, un italien, dont le lien d'amitié avec Pierre est esquissé («c'était l'ami secret de Pierre»), mais faiblement développé lors de son introduction. Il est l'un des personnages de Tolstoï dont la vie littéraire est limité par les brouillons. Ponchini – est un être "lunaire", d'ailleurs, la seule confirmation de sa présence littéraire est sa perfection vraisemblable qui fait penser à une certaine forme non d'ironie, mais d'une possibilité d'ironie. Je suppose même que Ponchini est l'un des plusieurs incarnations du prince André (petite taille, beauté extérieure, fonction d'ami de Pierre). Dans le premier épisode des brouillons du roman, Ponchini est simple, bon, gentil ; il est la vraie incarnation de la bonté et de la compassion⁹. La deuxième version de l'apparition de l'italien dans les brouillons est légèrement autre. Ponchini et Pierre n'ont pas de passé commun, ils se reconnaissent grâce à un certain code culturel invisible. Les noms de Dante et de Michel-Ange prononcés par Pierre, pieds-nus et travesti en paysan, permettent à Ponchini de reconnaître en lui l'un des ceux qui

appartient au monde des élus. C'est lui qui écoute les confessions de Pierre en lui prédisant une vie heureuse : "Vous serez heureux". D'ailleurs, ce n'est pas par hasard, que Ponchini n'est pas français, mais italien. L'exploitation imagologique du thème d'italien a une histoire très riche dans la littérature russe. La conception traditionnelle de l'Italie comme de la Patrie universelle reflète très bien l'idéalité de Ponchini, présenté hors des définitions historiques et sociales. Dans les deux cas, on a un regard différent sur Pierre, l'intérêt qu'on lui porte est totalement différent. Là, il n'est guère question de simplicité, car même dans le premier épisode, nous remarquons le jeu des regards, dressant, malgré l'amour et la délicatesse, un obstacle à la compréhension. Par exemple, Ponchini regarde les pieds nus et abîmés de Pierre en pensant : " *Mais il faut finir avec ça, c'est terrible... - Ponchini a regardé ses pieds nus. Pierre a souri*"¹⁰.

Tolstoï souligne trois fois que Pierre pense à ses pieds nus avec joie et fierté, pour lui c'est un symbole de succès de son projet entrepris et de son courage. Pourtant, Ponchini ne peut pas partager cette joie, car sa sensibilité et tendresse ne peuvent pas supporter le spectacle des souffrances physiques de son ami.

C'est bien logique que dans les brouillons de Tolstoï, Ponchini entre dans le monde poétique de la famille Rostov, tant aimée par Tolstoï. Il devient à son tour, le prisonnier français de l'armée russe se transformant rapidement en hôte et ami intime des Rostovs. Il leur parle de Pierre, les larmes aux yeux, qui témoigne le "degré irrésistible de l'éloquence italienne"¹¹ - écrit Tolstoï un peu ironiquement.

Il est difficile de dire pourquoi Tolstoï refuse d'intégrer le personnage aussi motivé et quasi parfait de Ponchini dans la rédaction finale du texte de roman. Il est remplacé, dans la version définitive par l'officier français, Ramballe. Il est possible de trouver le nom de Ramballe dans l'un des épisodes des brouillons. C'est un personnage à peine marqué, un simple soldat qui, en donnant du raison sec à Pierre pour la petite fille qu'il a sauvé, dit : "il faut être humain" . "C'est bon pour les enfants" - rajoute Ramballe. Ce soldat français, est l'un des personnages "de courte durée" décrit avec une telle précision et maîtrise qu'il fait concurrence aux personnages principaux de l'univers de *Guerre et paix*. L'humanisme de Ramballe n'est pas héroïque et éloquent, il n'y a rien de recherché dans sa bonté, elle est très loin de la compassion sélective (notons que Ponchini n'envoie du pain aux prisonniers qu'après la prière de Pierre). Pour Ponchini Pierre est l'unique, pour Ramballe - n'importe qui.

Dans la rédaction finale du roman *Ramballe* représente les traits de caractère de Ponchini et de Ramballe des brouillons. C'est lui qui écoute Pierre raconter l'histoire de sa vie. Tolstoï fait de Ramballe un officier, ce qui l'approche de Pierre socialement, mais il n'est plus question de parenté intellectuelle et spirituelle. La conversation de Pierre et de Ramballe qui dînent ensemble dans l'une des maisons intactes de Moscou, est un événement décisif dans la vie intellectuelle de Pierre. Pierre, le corps et le cœur réchauffés par la chaleur, par le bon repas et la bonne compagnie n'a pas besoin de la compréhension, même s'il raconte à Ramballe l'histoire de sa vie. C'est que cette histoire ne révèle que de la fiction ou plutôt de l'autofiction. Sa vie, raconté à Ramballe, porte le sujet et l'intrigue, l'ordre et le sens qui lui manquent dans sa vie réelle¹².

Le phénomène de l'autofiction dans la vie psychologique des personnages du roman a plusieurs modifications chez Tolstoï qui établie en quelque sorte une typologie psychologique. Le scénario, l'autofiction peut être verbalisés par une seule formule qui organise tout le système ou par une image compliquée, à peine fixée. Pour Mlle Bourienne c'est « ma pauvre mère » qui doit apparaître à la fin de son roman imaginé, pour Bergue c'est « comme chez la comtesse Jousopova », pour Natacha c'est « *comme elle est charmante, cette Natacha* ». Pour la princesse Maria et Sonya – ce sont plutôt des images: « страница¹³ » (Mariya), la victime (Sonya). Cette formule peut être figée (Bergue, Sonya, Bourienne), devenir mouvante et créative (Natacha, la princesse Mariya, Pierre). Selon Paul Ricoeur qui décrit ce phénomène de self-sabcrivable dans un roman à la troisième personne enrichie les possibilités de l'écrivain-chercheur¹⁴. Au sens moral, dans la philosophie de Tolstoï, l'autofiction, "le rêve de soi" n'est rien d'autre qu'une unité retrouvée dont la destruction est toujours douloureuse. Quand la princesse Maria, qui se voit comme "strannitsa", comprend que ce n'est qu'un rêve, et qu'elle ne quittera jamais son père et son neveu, elle pleure. Pierre qui s' imagine assassin de Napoléon, en parlant à Ramballe découvre qu'il "ne tuera jamais personne" et se sent fatigué et triste. Cette conversation donne naissance à un autre "rêve de soi", Pierre se voit amoureux d'une femme qui ne sera jamais la sienne. Cette formule romanesque reflète très approximativement ses sentiments vifs, cachés et inconscients pour Natacha. L'autofiction de Pierre est flottante et inconstante, tandis que la vision de soi de Ramballe est figée. Cette vision est formée par un seul dominant qui naît de sa position du vainqueur, par la suffisance formulée comme: "*Terrible en bataille...galants avec les belles, voilà les français, monsieur Pierre, n'est- ce pas ?*"¹⁵ .

L'autofiction, le rêve de soi, est une sorte de mythe individuel qui s'accorde presque toujours aux mythes collectifs, aux mythes littéraires. Les histoires imaginées de Pierre et de Ramballe appartiennent au monde romanesque. J. -J. Rousseau décrit ce phénomène dans ses "Confessions", il raconte qu'il se sentait Aristide ou Brutus¹⁶. Tout en s'étonnant des caprices de sa conscience, il raconte un épisode de *mystification* : lors l'un de ses voyages, il se présente à deux dames qui lui plaisent comme un anglais.¹⁷ Cette mystification n'a pour but de combler l'étrange plaisir de se sentir un personnage d'une histoire imaginée. Pour Rousseau cette nécessité de l'autofiction est un symptôme inquiétant de la faiblesse de l'âme, pour Tolstoï c'est une forme importante, très normale du développement intérieur, qui n'est définie que par l'individualité de l'homme. Les deux histoires n'étant pas comprises, les limites de la compréhension se fixent par un mot de Ramballe - « *Tiens, les nuages* »¹⁸.

Notons que Pierre éprouve envers Ramballe des sentiments inconscients, interprétés et expliqués par Tolstoï. Le jeu des regards est au fond de cette interprétation, chez Tolstoï comme chez Rousseau. Citons un exemple des "Confessions" de Rousseau. Dans le livre IX Rousseau nous donne une interprétation¹⁹ volontaire et assez compliquée du souper dans la chambre de Mme d'Épinay:

un soir Mme d'Épinay se trouvant un peu incommode dit qu'on lui porta un morceau dans sa chambre et monta pour souper au coin de son feu. Elle me proposa de monter avec elle; je le fit. Grimm vint aussi. La petite table était déjà mise; il n'y avait que deux couverts. On sert: Mme d'Épinay prend sa place à l'un des coins de feu. M. Grimm prend un fauteuil, s'établit à l'autre coin, tire la petite table entre eux deux, déplie sa serviette et se met en devoir de manger sans me dire un seul mot.²⁰

Ces événements conditionnent l'énigme. Le résumé de Rousseau est fait en deux pas. Premièrement l'explication de ce qui s'est passé « il me laissa souper au bout de table, loin de feu sans me faire la moindre honnêteté <...> son aîné, son ancien dans la maison », et ensuite seulement l'interprétation décisive : « Il ne me traitait précisément comme son inférieur, il me regardait comme nul ». Notons que Rousseau se souvenait du temps quand Grimm se tenait honoré de mes regards²¹.

Les moyens d'interprétation de Tolstoï ne sont pas moins subjectifs, bien que la position de l'auteur dans un roman présenté à la troisième personne donne à la narration, presque toujours, l'air de l'objectivité. La scène de Ramballe nous présente les conditions de

l'énigme psychologique. Le portrait exacte et impitoyable de Pierre (« D'une bouche pateuse, les yeux noyés, perdus au loin ») fait l'effet d'une objectivité extrême, et comme Pierre est l'un des personnages les plus chers à Tolstoï, sa dégradation visuelle à ce moment précis est bien significative et ambivalente : il ne faut pas oublier qu'il est ivre et cette ivresse explique *le côté mal* de ses confessions. Nous voyons le visage *beau et même noble* de Ramballe. A qui appartient ici l'utilisation du terme *noble*? Evidemment à Tolstoï. Mais Tolstoï, lecteur attentif de Pascal, de La Rochefoucauld, Tolstoï, qui connaissait très bien toute la richesse sémantique et morale du terme *noble* dans la langue et la littérature française, emploie ici ce mot comme un péjoratif imagologique. C'est le premier signe de malveillance latente de Pierre pour Ramballe-ennemi. Pierre est rassuré, cajolé et irrité à la fois par tous les gestes et les mots clichés français de Ramballe. Tous les stéréotypes imagologique (la politesse, la suffisance, même le sujet de son autofiction, etc.) du caractère français fonctionnent dans la représentation de Tolstoï-auteur. Le mouvement de la sympathie et de l'antipathie de Pierre dépend littéralement du regard. Quand Ramballe lui regarde dans les yeux et prononce la formule de politesse « On est triste? », Pierre s'attendrit, mais quand son interlocuteur tourne la tête pour parler à son adjoint, Pierre ressent brusquement une certaine haine naturelle pour son ennemi. Toute cette masse palpitante des sentiments n'aide pas à établir une interprétation objective, bien au contraire, elle fait une fixation sur des mouvants difficiles à expliquer. Nous n'entendons la voix objective de Tolstoï que dans une phrase qui fonctionne comme une conclusion : « *Sans dire adieu à son nouvel ami, Pierre est revenue chez lui* » ou le mot *ami* contraste sans équivoque avec *sans dire adieu*. Quant à l'interprétation de l'énigme d'autofiction, chez Tolstoï, elle n'est jamais linéaire et monologique, ce qui permet à l'écrivain de conserver dans la narration à la troisième personne le charme de la réaction immédiate de la narration à la première personne.

Ani Costanyan, L'Université de Lyon-III (la traduction)

Notes

1. P.ex. Gustafson, R. F. *Leo Tolstoy: Resident and Stranger. A study in Fiction and Theology*. Princeton: Princeton University Press, 1986. Melzer, Arthur M. *The Natural Goodness of Men: on the system of Rousseau's thought*. Chicago: the university of Chicago Press, 1990. Silpajoris, R. *Tolstoy's Aesthetics and His Art*. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1990,1991. Tussing Orwin, D. *Tolstoy's Art and Thought (1847-1880)*. Princeton, New Jersey, 1993: Princeton University Press.

2. On traduit le mot extension en russe par "raschirenije" qui a le sens plus neutre et universel et qu'on peut traduire à son tour en français simplement comme "élargissement". On emploie le mot russe "rasshirenije" dans la vie quotidienne et dans la langue scientifique .
3. " Qui que vous soyez, que ma destinée ou ma confiance ont fait l'arbitre du sort de ce cahier, je vous conjure par mes malheurs. Par vos entrailles et au nom de toute l'espèce humaine de ne pas anéantir un ouvrage unique et utile<...>" Rousseau, J.-J. *Confessions*. Paris: Gallimard, 2003, p.31; "Si j'osais faire quelque prière à ceux entre les mains de qui tombera cet écrit, ce serait bien de vouloir le lire tout entier avant que de s'en disposer et avant que d'en parler à personne; mais très sûr d'avance que cette grâce ne me sera pas accordée, je me tais,<...>" - Rousseau, J.-J. *Dialogues. Rousseau juge de Jean-Jacques*, 1999. Paris: Flammarion, p. 55 .
4. Ce projet n'était pas réalisé car le lieutenant de police Sartine, inspiré par Mme d'Épinay a interdit officiellement la lecture publique .
5. P.e. les vers d "Eugeni Onéguine " d' Alexandre Pouchkine: "Rousseau ne comprenait pas comment bon Grimm pouvait faire le manucure en son présence": Sartre J.P. *Quest-ce que la littérature*. Paris: Gallimard, 1975 .
6. Rousseau, J.-J. op. cit., 1999, p. 60 .
7. Ibid. p. 71 .
8. On peut se rappeler des épisodes célèbres du roman de Tolstoï: Natacha dans le village de son oncle après la chasse, - " Ou, quand et comment cette petite comtesse élevée par une émigrée française avait elle pu extraire de l'air qu'elle respirait l'esprit même de la Russie?<...> ce qu'il y avait en Anissia, dans le père d'Anissia, dans sa mère, dans sa tante, et ce qui vivait dans chaque russe." - Tolstoï, L. *La Guerre et la Paix*. Paris: Gallimard, 1995, T.I. P.653-654; le prince Andreï et le chène: "Il ne suffit pas que je sache ce qu'il y a en moi, il faut que tout le monde le sache <...> que mon existence ne s'écoule pas pour moi seul, qu'il ne vivent pas en dehors de ma vie, mais qu'elle se reflète dans la leur et que nous vivions tous dans la même vie." - Tolstoï, L. *La guerre et la paix*, 1995, T.I. p. 543 .
9. Tolstoï, L.N. *Oeuvres complètes*. Moscou et Leningrad: Khoudojstvennaja literatura, 1935, T.13. (en russe)
10. Ibid. p.146 .
11. Ibid. p.154 .
12. Tolstoï, L. *La guerre et la paix*, 1995, T.II. p. 499-500.
13. Stranniki - un phénomène de la vie spirituelle et religieuse russe . Stranniki n'avait pas aucune propriété et menaient leur vie en passant d'une sainteté à l'autre.
14. Ricoeur, P. *Temps et récit*. Paris: Seuil, 1984, pp. 170-177.
15. Tolstoï, L. *La guerre et la paix*. Paris: Gallimard, 1995, p. 498.
16. Rousseau, J.-J., op. cit., 2004, p. 55.
17. Ibid.
18. " Le capitaine fit un geste qui signifiait que, même s'il ne comprenait pas, Pierre devait néanmoins poursuivre." - Tolstoï, L. op. cit., 1995, T.II, p. 500 .
19. Sur les voies de l'interprétation chez Rousseau voir le chapitre " Le progrès de l'interprète dans Starobinski, J. *La relation critique*. Paris: Gallimard. 1970, pp. 83 - 173.
20. Rousseau J.-J. *Confessions*. Paris: Flammarion, 2003, p. 560.
21. Ibid, p. 561.

Tropisme, antithèse du personnage de L. Tolstoï ?

Résumé : Inspirée de l'œuvre tolstoïenne, N. Sarraute pose son regard d'expert sur la question du personnage romanesque, persuadée que ce dernier sert uniquement de prétexte à l'expression des tropismes. Faut-il s'adonner à la tâche difficile de la description physique minutieuse alors qu'une simple transmission de l'expression du regard suffirait pour éclairer non seulement le côté physique des êtres, qui se dessine sous la plume savante, mais aussi le monde intérieur qu'ils habitent ? Harmonieux, parfaitement lisse, l'univers de L. Tolstoï pousse la romancière française vers les réalités inconnues où les individus ressemblent à leurs ombres, où les instants et les sensations dominent les pensées humaines. À l'antipode du monde tolstoïen, la réalité de N. Sarraute s'engage à faire tomber les masques, à dévoiler le véritable être qui nous domine .

Mots clefs : L. Tolstoï , N. Sarraute , *Guerre et Paix* , Portrait d'un inconnu.

Abstract: Inspired by Tolstoy's work, N. Sarraute casts her expert eye over the issue of the literary character, convinced that he/she only serves as a pretext for the expression of tropisms. Is it really necessary to devote time to detailed physical descriptions when a simple transmission of the expression of a look would suffice to clarify not only a person's physical aspect, which is reflected by skilled writing, but also the inner world that they inhabit? Harmonious, perfectly homogenous, L. Tolstoy's universe brings unknown realities to the French novel, in which individuals seem like their shadows, in which moments and sensations dominate human thoughts. An antipode to the Tolstoyan world, N. Sarraute's reality is committed to tearing off masks, to unveiling the real self which dominates us.

Keywords: L. Tolstoy, N. Sarraute, *Guerre et Paix*, *Portrait d'un inconnu*.

Dans les années cinquante, le nouveau courant littéraire qui rassemblait quelques écrivains français parmi lesquels Nathalie Sarraute, crée un scandale. Le « nouveau roman » ou l'« anti-roman » tente de montrer au monde littéraire toute la lourdeur du roman classique. La

transformation physique du personnage devient alors le point-clef de cette littérature où l'être humain parvient à exister « à l'intérieur de son organisme, dans la coquille de sa tête, dans l'armature de ses membres, et parmi toute la nervure de sa physiologie, tous les coins obscurs de son âme...¹ ». La notion de singularité et du déroulement unique des circonstances cède successivement sa place à la généralité et la banalité quotidienne dont le « nouveau roman » s'incorpore rapidement. Cependant avant que la question du personnage dans le roman classique et nouveau roman soit abordée, attardons nous un instant sur le sigle Nouveau Roman. Avec plusieurs années de recul nous constatons, en partageant entièrement l'opinion de Arnaud Ryknel², que l'appellation « nouveau roman » a toujours posé plus de problèmes qu'elle n'en a résolus. Pour être exact, le « nouveau roman » n'existe probablement pas et n'a probablement jamais existé. L'acharnement de ses détracteurs à proclamer sa mort suffirait peut-être à lui seul pour nous convaincre de ce qu'une telle classification a de suspect, voire de dangereux – malgré le caractère « pratique » qu'on ne peut s'empêcher de lui reconnaître. Opéré dans les années cinquante par les journalistes et la critique, assez vite récupéré par les intéressés eux-mêmes, ce rapprochement équivoque cherchait à rendre sensible la communauté de vue qui pouvait exister entre des écrivains aussi différents que Nathalie Sarraute, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Robert Pinget, Claude Ollier... Pourtant, le « nouveau roman » ne peut se définir valablement que comme un *refus* (refus de l'intrigue traditionnelle, refus du personnage classique, refus de la littérature engagée ou du roman à idées). Il n'est pas une école, même pas un mouvement, tout juste le fruit d'une coïncidence dont il nous faut mesurer les limites pour en saisir la véritable signification. Faute de comprendre le contenu purement négatif des motivations communes à l'ensemble de ces écrivains, une grande partie du public et de la critique s'est souvent condamnée à ne voir derrière le spectre du Nouveau Roman qu'un groupement de fanatiques doctrinaires – ennuyeux de surcroît – appliquant avec plus ou moins de bonheur une méthode qui aurait été méditée et conçue *a priori*. La position de Nathalie Sarraute au sein de ce groupe doit être comprise comme celle d'un aîné.

Dès le début des années trente, renonçant progressivement à sa vocation d'avocate, N. Sarraute, devenue entre temps mère de trois filles, consacre son temps libre à l'écriture (c'est durant l'hiver de 1932 que l'écrivaine s'adonne à la composition de son premier texte littéraire qui excédera à peine une page). « Il me semblait de plus en plus qu'ils étaient, ces «Tropismes», la pulsion secrète de la vie : eux

seuls m'intéressaient. Je voulais qu'eux seuls intéressent le lecteur ³ ». Cependant, avant que le lecteur découvre l'existence de ses pulsions intérieures qui sont à la base de chacun de nos gestes et pensées⁴, la question « comment ou chez qui éditer ? » occupa les pensées de N. Sarraute durant de longues années. Le refus de publication se référait directement au style de l'écriture et à la forme des tropismes. Quasi inclassables dans aucune des catégories littéraires existantes, ces courtes histoires (sont-elles des poèmes en prose comme les a désignés M. Belaval, des contes rédigés pour les adultes, des nouvelles sans intrigue ni personnages ?), dont le volume n'excède que rarement les deux pages, laissaient les éditeurs indifférents.

Le lecteur français découvre N. Sarraute en 1948 avec la parution de *Portrait d'un inconnu* préfacé par J.-P. Sartre. C'est le premier ouvrage sérieux de l'écrivaine (son premier recueil, *Tropismes*, publié en 1939 chez Denoël n'a suscité aucun intérêt) c'est le premier ouvrage sérieux où les tropismes⁵, les vibrations intérieures, remplaçant toute intrigue, génèrent l'action. Le lecteur pénètre dans ce « nouveau roman » comme dans un magma volcanique très épais des sentiments humains où les éruptions se manifestent aux moments inattendus. Les quelques centaines de pages ne présentent qu'ici et là un simulacre de cohérence aux yeux de lecteur, lorsque N. Sarraute consent à illustrer quelques « images » des sensations éprouvées. L'ensemble demeure sombre et très sophistiqué d'après la majorité des critiques confus devant cette « nouvelle réalité » : le narrateur perd son statut omniprésent et omnipotent de type balzacien, l'intrigue, remplacée par des réflexions et des observations, flirte volontiers avec la confusion et la contradiction. Le personnage aussi perd son statut traditionnel préférant être observé de l'intérieur. Son identité se trouve mise en question : métaphores abondantes mêlant avec hardiesse le spirituel et le physiologique comme l'abstrait et le concret, l'intérieur et l'extérieur renvoient à une seule et unique vérité - la mort du personnage traditionnel est annoncé.

Étiqueté, typifié, schématisé en caractère, le personnage n'offre pas - ou ne nous offre plus - la réalité d'une véritable présence : il y a la pauvreté d'une image, la distance d'un souvenir ; on ne vit pas avec lui, on raisonne sur lui, on le pense, c'est en grande partie, un objet d'entendement.⁶

Alors on se demande, ce qui peut lier les personnages quasi effacés de Nathalie Sarraute à ceux de romaniste russe Léon Tolstoï...

Ce n'est qu'en 1943, écrivant le *Portrait d'un inconnu*, que N. Sarraute choisit « comme modèles parfaits de personnages de roman, de

personnages « vivants », admirablement réussis, deux personnages de *Guerre et Paix*, le vieux prince Bolkonski et sa fille. « Je les ai choisis pour les opposer, dans leur perfection, à ce qu'étaient devenus ses personnages après toutes « les dislocations et désintégrations qu'ils n'avaient cessé de subir à travers le roman contemporain. Je voulais montrer que chercher à imiter ces modèles, c'était aller à contre-courant de l'évolution de la littérature de notre temps.⁷ » Ecrire comme écrivait L. Tolstoï est devenu impossible car imiter la perfection, selon les mots de N. Sarraute, ne servait à rien. Elle a toujours souligné l'importance des mots de Flaubert disant que le crime le plus grave d'un romancier était de répéter les découvertes de ses prédécesseurs. C'est certainement pour cette raison que le personnage, qui a toujours été le centre de gravité et d'attention de tout l'univers romanesque, commence à contredire et subvertir toutes les « lois » de sa construction traditionnelle. Il devient un échantillon, placé sous un microscope : tout ce qui intéresse les chercheurs⁸, c'est la représentation microscopique qui est aussitôt enregistrée sur les fichiers d'analyse. L'échantillon n'est rien d'autre qu'une description détaillée de ses composants et le personnage privé de physique n'est autre qu'un spécimen ; tout ce qui le caractérise, c'est son intérieur. C'est cela la réalité sarrautienne, l'unique et la seule réalité : « Nous sommes en réalité tous comme ça : multiplicité des contradictions, mais du dehors et de loin, on nous voit forcément comme des personnages⁹ ». Nathalie Sarraute réduit progressivement le personnage au niveau « zéro ». Privé de nom, de physique et de statut social, il n'est plus caractérisé par ses actions, seules les paroles deviennent son unique identité : *on est ce qu'on fait* se remplace par *on est ce qu'on dit*. Le pronom personnel de la troisième personne, qu'elle utilise très souvent, marque plus que jamais l'universalité de ses pensées, dénuée le caractère impersonnel mais tout à fait particulier de ses personnages. N. Sarraute met en scène l'humanité en général, créant en quelque sorte un personnage universel, un portrait commun. Même les tropismes qui se définissent dans *Le Robert* comme des « forces obscures intérieures inexplicables », n'en prétendent pas moins donner accès à une matière essentiellement impersonnelle et collective. Le personnage-type sarrautien est en effet si peu caractérisé physiquement que l'autoportrait qu'elle dessine au fil du récit à l'aide des va-et-vient intérieurs pourrait sans peine devenir un « autoportrait universel » où chacun sera en mesure de se reconnaître.

La vision des choses de L. Tolstoï était différente. L'œuvre tolstoïenne, selon les paroles de N. Sarraute, atteint ce point d'équilibre et d'harmonie parfaite, cette perfection propre aux œuvres qui marquent

une apogée, un point ultime, qui sont, dans une certaine voie, arrivées jusqu'au bout. Il n'y a pas moyen d'aller plus loin. Il ne reste qu'à imiter. « L'œuvre de Raphaël pourrait, en peinture, lui être comparable. Un regard lucide, pénétrant, bienveillant, serein, se pose également sur toute chose. Et se pose à peu près à ce niveau où peut se poser sans trop d'efforts le regard également lucide et serein des lecteurs. Tout est vrai, juste, observé avec acuité et finesse.¹⁰ » Un instrument admirable, un style puissant, pur, extraordinairement précis, transmet avec une vigueur, une aisance extrême, tout ce que perçoit ce regard. Rien n'est laissé dans l'ombre, rien ne se dérobe devant des efforts douloureux, désespérés, impuissants. Y a-t-il des coins d'ombre, aussitôt la même lumière égale, vive et douce les éclaire. Rien ne fait plus peur. Pas de tâtonnement. Aucun monstre. Et cet univers, qui paraît s'offrir tout entier, recrée avec une précision étonnante ce don d'évocation; il paraît être la réalité même. La seule réalité possible. Celle que tous nous voyons. Rien ailleurs, rien derrière. On est enfermé dans un système clos, lisse et rond qui se ferme sur lui-même. On est placé au pont idéal où un homme normal et saint se place tout naturellement pour percevoir la réalité. Aucune folie. « Des balivernes de névropathe » disait L. Tolstoï de l'œuvre de Dostoïevski. Tous ceux qui s'échappaient de ce système – qui est la réalité même, la seule réalité possible – sont des fous. Et aujourd'hui encore combien de critiques et de lecteurs ne sont-ils pas de l'avis de L. Tolstoï ?

L. Tolstoï dessine une image romanesque parfaite, le personnage devient la base de ce système romanesque, son point d'appui. « Et je ne crois pas qu'on puisse dans toute la littérature – Dickens excepté, et encore ! – trouver des personnages qui paraissent plus « vivants », plus ressemblants. Aucune passion, comme chez Balzac, ne les tord, ne distend leurs traits, aucune obsession, chez celui qui les observe, ne les pousse jusqu'à l'outrance. Ce sont des êtres sociaux qui agissent comme nous voyons agir les gens autour de nous, et dont les sentiments rendent parfaitement compte de leurs actes. Les personnages sont à ce point saisis comme les saisit notre conscience claire (N. Sarraute ne parle pas de notre conscience moins claire, qui elle, sans que nous le sachions ou voulions le savoir, saisit bien d'autres choses et au plus haut point inquiétantes), les personnages sont à ce point vivants qu'ils font pour la plupart des lecteurs russes et pour beaucoup de lecteurs non russes partie de leur cercle d'amis, de leur famille. Natacha, Pierre Bézoukhov, Lévine, le prince Bolkonski, ce sont les parents, les plus chers amis, de chacun¹¹ ». Et ces personnages sont intégrés dans une totalité. Nous savons tout sur eux, tout ce qu'il est possible de savoir. Nous les

voyons dans leurs activités sociale, intellectuelle, dans leurs rapports avec leurs collègues, leurs supérieurs, leurs domestiques, leurs amis, leur femme, leurs enfants, leurs frères et sœurs, leurs parents. Nous les voyons aimer, se marier, se tromper, haïr, pardonner, naître, mourir, aller au bal, aux comités, dans les ministères, dîner en ville, travailler dans les champs ou peindre des tableaux. Nous sentons à tout moment que si nous le voulions, nous pourrions tout savoir. Et d'ailleurs, une fois le livre refermé, il nous semble que nous savons tout, surtout sur leur physique, car l'évolution des personnages s'est déroulée devant nos yeux. Prenons l'exemple de Natacha. Au début du roman elle n'a que treize ans, « sans être jolie, cette petite personne aux yeux noirs, à la bouche trop grande, pétillait de vie ¹² » [« черноглазая с большим ртом, некрасивая, но живая девочка »]. L'empreinte de l'enfance se sent toujours sur cette nature fraîche même à l'âge de quinze ans, quand, en voyant son frère Nicolas arriver, elle saute sur un pied et se met à « pousser des cris perçants¹³ » [« пронзительно визжит »]. A dix-huit ans, ayant l'assurance d'une jeune fille gracieuse, Natacha se fiance au prince André. Même Anatole Kouragine, l'expert de la beauté féminine, ne peut s'empêcher de souligner la splendeur de ses cheveux, de ses mains, de ses épaules... Lors de la dernière rencontre dans la nuit avec le prince André, « le maigre visage pâle de Natacha avec ses lèvres gonflées était loin d'être beau ; - il était effrayant. Mais le prince André ne le voyait pas, il regardait ces yeux brillants, qui étaient si beaux.¹⁴ » [« худое и бледное лицо Наташи с распухшими губами было более чем некрасиво, оно было страшно. Но князь Андрей не видел этого лица, он видел сияющие глаза, которые были прекрасны. »]. La guerre, les séparations, les souffrances s'impriment sur le visage de la jeune héroïne de L. Tolstoï : Pierre en la voyant après les derniers événements douloureux ne reconnaît pas immédiatement dans cette personne vêtue d'une longue robe noire [« дама в черном платье »] sa Natacha, vive et gentille. Elle a vraiment vieilli, ne peut s'empêcher de remarquer Pierre. C'est sûrement dans le dernier chapitre que le lecteur devient témoin de tous les changements effectués dans le physique de l'héroïne principale tolstoïenne ; à vingt-deux ans, portant dignement le nom de la comtesse Bézoukhov, Natacha est méconnaissable : « Elle avait pris de l'embonpoint et s'était épanouie, si bien qu'on aurait eu du mal à reconnaître dans cette plantureuse mère de famille la mince et remuante Natacha d'autrefois. Les traits de son visage s'étaient accentués et avaient pris une expression de clarté et de tranquille mollesse. Elle n'avait plus cette flamme de vie toujours brûlante qui faisait son charme autrefois. Maintenant, souvent, on n'apercevait d'elle que son

visage et son corps, on ne voyait pas son âme ; on ne voyait que la forte femelle, belle et féconde. La flamme d'autrefois se rallumait en elle rarement. Cela n'arrivait plus que dans des cas exceptionnels, comme aujourd'hui, quand son mari rentrait de voyage, quand un de ses enfants relevait de maladie et quand, avec la comtesse Marie, elle parlait du prince André (elle ne parlait jamais du prince André devant son mari, le supposant jaloux du souvenir qu'elle en gardait) ou quand, par hasard, quelque chose la poussait à chanter, alors qu'elle avait complètement abandonné le chant depuis son Mariage. Et durant ces rares instants où la flamme d'autrefois se ranimait dans ce beau corps épanoui, elle devenait encore plus séduisante qu'avant. ¹⁵» [« Она пополнела и поширела, так что трудно было узнать в этой сильной матери прежнюю тонкую, подвижную Наташу. Черты лица ее определились и имели выражение спокойной мягкости и ясности. В ее лице не было, как прежде, этого непрестанно горевшего огня оживления, составлявшего ее прелесть. Теперь часто видно было одно ее лицо и тело, а души вовсе не было видно. Видна была одна сильная, красивая и плодовитая самка. Очень редко зажигался в ней теперь прежний огонь. Это бывало только тогда, когда, как теперь, возвращался муж, когда выздоравливал ребенок или когда она с графиней Марьей вспоминала о князе Андрее (с мужем она, предполагая, что он ревнует ее к памяти князя Андрея, никогда не говорила о нем), и очень редко, когда что-нибудь случайно вовлекало ее в пение, которое она совершенно оставила после замужества. И в те редкие минуты, когда прежний огонь зажигался в ее развившемся красивом теле, она бывала еще более привлекательна, чем прежде.»] N. Sarraute a raison, témoin des neuf années de vie des personnages de L. Tolstoï, le lecteur finit par tout connaître sur le physique, les sentiments et surtout sur le quotidien de ces derniers. Et Natacha est loin d'être le seul exemple...

Dans le roman de L. Tolstoï *Guerre et Paix*, presque six cents personnages font une apparition, rapide ou plus systématique. Chacun est unique dans son genre, aucune ressemblance physique ni psychologique n'est point remarquable. En caractérisant ses êtres humains, leurs actions et passions, l'auteur donne une grande importance à l'art de la représentation du portrait où aucun détail n'est négligé. Le sourire et les yeux (les miroirs de l'âme), par exemple, acquièrent rapidement le rôle des porteurs d'une certaine vérité, laissant apparaître le véritable caractère de l'individu. Le sourire de Hélène, L. Tolstoï qualifie d'un sourire d'une femme parfaitement belle « jeune, satisfaite, exhalant la joie de vivre¹⁶» [« молодой, неизменной, самодовольной »]

en le comparant avec le sourire de Natacha « enfantin, solonnel, [avec] un sourire de joie et de tranquillité [□] » [« детской, торжественной, улыбкой радости и успокоения »]. Et pour que le lecteur s'oriente facilement parmi les personnages préférés et non préférés de l'auteur, la description des yeux définit rapidement le ton de la narration. Si les yeux de Pierre attirent par leur côté « amiable », les yeux de Dolokhov font naître le sentiment de l'ambivalence vers sa personnalité suite à juxtaposition des adjectifs incompatibles au premier regard : des yeux « clairs, bleus, magnifiques, insolents¹⁸ » [« ясные, голубые, прекрасные и наглые »]. Le personnage de la princesse Marie, malgré sa figure informe et sa démarche lourde ne peut que provoquer de la sympathie chez le lecteur car l'expression de ses yeux reprend la paix et la tranquillité sur la personne qui les regarde. Les traits négatifs de son physique s'estompent rapidement au profit de la noblesse de l'âme et de la bonté du cœur.

Dans sa tentative de transmettre la véritable nature des ses personnages, L. Tolstoï, comme N. Sarraute, fait recours à la métaphorisation. La thématique animale acquiert des fonctions fondamentales dans la révélation de la nature des êtres tolstoïens : Anatole Kouragine, pareil à un fauve sauvage, ne fait que soumettre à ses instincts basiques ; Natacha, comme une chèvre domestique, un peu gâtée, rapidement influençable, succombe facilement au charme incomparable et à la beauté masculine d'Anatole. La princesse Lisa, dont le lecteur se sépare assez rapidement, laisse gravée dans la mémoire l'image suivante : « Comme un cheval de bataille qui tressaille au son de la trompette, Lise, oublieuse de son état de santé, s'apprêtait à prendre le galop de la coquetterie, fort inconsciemment d'ailleurs et sans la moindre arrière-pensée, emportée tout simplement par une naïve et joyeuse frivolité. ¹⁹ » [« Маленькая княгиня, как старая полковая лошадь, услышав звук трубы, бессознательно и забывая свое положение, готовилась к привычному галопу кокетства, без всякой задней мысли или борьбы, а с наивным, легкомысленным весельем. »].

Les personnages de L. Tolstoï sont réels, mais n'oublions pas qu'ils sont des personnages. « De ces personnages de roman si réussis que nous disons d'eux habituellement qu'ils sont « réels », « vivants », plus « réels » même et plus « vivants » que les gens vivants eux-même. [□] » Sur deux personnages de L. Tolstoï, le vieux prince Bolkonski et la princesse Marie, N. Sarraute essaye d'expliquer le véritable sens du terme « réalité ». Construisant la narration sur les relations des trois personnages, le père, la fille et en toute évidence l'ami de la famille, même si la nature de la parenté reste obscure jusqu'à la fin du roman (rappelons qu'au centre

du roman *Guerre et Paix* sont situés trois familles : les Rostov, les Kouragine et les Bolkonski), N. Sarraute divisant l'espace romanesque en plusieurs mondes superposés, tente, à l'aide des réflexions intérieures et dialogues rapportés, d'établir la vérité. Les personnages enfermés et insociables de N. Sarraute rappellent les personnages du vieillard et de la princesse Marie de L. Tolstoï par une seule particularité, le père porte sans cesse un masque ne laissant jamais paraître son véritable visage. Se heurtant sans cesse à un masque⁶ artificiel au lieu d'un tendre visage paternel, la fille cherche constamment les signes, les preuves d'amour. Ce visage, devenu inconnu au fil des années, n'est rien d'autre qu'un masque parfait d'accommodement ajusté pour chaque situation et contexte. Tout est question de jeux (« [...] tu peux arriver comme nous à retrouver ce visage, notre visage, que tu leur faisais voir...[...] ceux qui nous apparaissent dans les glaces, sur les photographies, pas un de nos visages composés [...]»²¹ »). Les recherches de la fille la dirigent vers l'impasse, aucun mot, aucun signe ne laisse témoigner d'un moindre geste de tendresse, de compassion, d'amour paternel. L'opinion que la fille se fait de son père est préférée par le vieillard.

[...] il a des antennes si sensibles – son approche, sa présence silencieuse derrière le mur. Aussitôt, comme mû par un déclenchement automatique, son visage change : il s'alourdit, se tend, il prend cette expression particulière, artificielle, figée, que prend souvent la figure des gens quand ils se regardent dans une glace, ou encore cet aspect étrange, assez difficile à définir, qu'on voit parfois aux visages qui ont subi une opération de chirurgie esthétique.²²

Le seul moyen envisagé par N. Sarraute afin de voir le véritable visage du vieillard, et encore la question porte un grand point d'interrogation, c'est d'attendre sa réaction au seuil de sa mort. Les gens laissent tomber les masques voyant la fin s'approcher comme si c'était une sorte de confession, une demande de pardon. L'exemple du vieux prince Bolkonski (« Ce n'est qu'une fois, une seule, juste au dernier moment, quand il allait mourir, qu'elle a vu, tandis qu'elle se penchait sur lui pour essayer de saisir les paroles qu'il balbutiait en remuant péniblement sa langue paralysée – c'était peut-être *douchenka*, ma petite âme, ou peut-être *droujok*, mon amie, elle n'avait pu saisir, c'était si extraordinaire, si inattendu – ce n'est qu'à ce moment qu'elle a vu pour la première fois le masque se détendre, se défaire et devenir un autre visage, un visage nouveau qu'elle n'avait jamais connu, pitoyable, un peu enfantin, timide et tendre.²³ ») pourrait servir d'exemple. La mort est l'unique remède possible contre cette forte envie de *rester inconnu*. Vraiment ?

Tout s'apaisera peu à peu. Le monde prendra un aspect lisse et net, purifié. Tout juste cet air de sereine pureté que prennent toujours, dit-on, les visages des gens après leur mort.

Après la mort ?... Mais non, ce n'est rien, cela non plus...²⁴

Fasciné par les images que le vieillard et sa fille dégagent, l'ami de la famille, se sent obligé d'avoir recours à certaines manœuvres en espérant ainsi obtenir la récompense : faire tomber les masques. Cependant, si séduire la fille paraît une épreuve surmontable, c'est loin d'être le cas pour le vieil homme sur qui les jeux de séduction s'avèrent inefficaces. Résistant et totalement indifférent aux mots doux de celui qui ne souhaite que bercer sa vigilance, le vieillard ne s'abandonne jamais. Les face-à-face, les regards échangés ne font qu'effleurer le masque artificiel qu'il adopte fréquemment compromettant entièrement le succès de l'opération entreprise par le narrateur. Conscient d'avoir échoué, ce dernier capitule : « J'ai renoncé. Je me suis livré pieds et poings liés. Les masques m'ont perdu. [...] je renonce, j'abandonne entièrement²⁵ ». Toutefois, englouti par ses calculs de séduction, le narrateur ne remarque pas qu'à son tour, il devient la proie facile du vieil homme qui ne cherche qu'à dominer et triompher. Optant plutôt pour la provocation que pour la séduction, chacun des gestes du vieillard lance « un défi²⁶ » : « [...] il est là sûrement depuis quelque temps déjà à essayer de me provoquer, de me narguer doucement, comme il fait toujours, à sa manière insidieuse, [...] »²⁷.

Inspirateurs et parallèlement anti-thèse pour les écrivains de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, les romans de L. Tolstoï n'ont pas cessé de surprendre. Les lecteurs, habitués à des personnages « vivants » que le romaniste russe a créés, manifestaient une certaine réticence envers la littérature qui bannissait toute description physique des protagonistes préférant la transmission directe des pensées et des sentiments intimes à l'aspect extérieur humain. Cependant, avec le temps, les textes de N. Sarraute ont pu trouver leur place à côté des classiques, devenant à leur tour la cible des écrivains contemporains, tournés *a priori* vers l'œuvre tolstoïenne.

Notes

1. Foucault M. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris : N.R.F, 1966.
2. Rykner A. *Nathalie Sarraute*. Paris : Les Contemporains, Seuil, 2002.

3. Sarraute N. *L'ère du soupçon, Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1996, p. 1553.
4. N. Sarraute a toujours insisté sur le fait que « Tout le monde les a, ces mouvements, tous le monde les éprouve. » Benmussa S. *Qui êtes-vous ?* Lyon : *La Manufacture*, 1987, p. 60.
5. En physiologie végétale, un tropisme est une réaction d'orientation des organes d'une plante (racines, tiges, feuilles, fleurs...) à une anisotropie de milieu. La lumière et la gravité sont les deux principaux facteurs du milieu respectivement responsables des phototropismes et gravitropismes.
6. Cranaki Y., Belaval M. *Nathalie Sarraute*. Paris : Gallimard, 1965, p. 32.
7. Sarraute N. « Tolstoi ». *Les lettres françaises*, 22-28 septembre 1960, p. 1-5.
8. C'est dans l'entretien accordé à *Revue de l'Institut de sociologie* que Nathalie Sarraute dit : « Pour nous, ce qui compte le plus, c'est l'effort, le risque, l'aventure. [...] c'est dans le fait même de chercher qu'est l'accomplissement ». Cette notion de « écrivain-chercheur » est évoqué plusieurs fois par des critiques divers : « L'écrivain pour Sarraute est essentiellement un chercheur. Il vit constamment dans l'expérience, explore les régions secrètes du vécu, va du connu vers l'inconnu, patrouille dans le réel pour traquer les possibles et découvrir des nouveautés. Son travail consiste à rendre visible l'invisible. »
9. Sarraute N., *Cahiers du cinéma*, mars 1994, no 477, p. 8.
10. Sarraute N. « Tolstoi ». *Les lettres françaises*, 22-28 septembre 1960, p. 1-5.
11. Tolstoi L. *Guerre et Paix*. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1952, p. 47.
13. *Ibidem*, p. 379.
14. *Ibidem*, p. 1203.
15. *Ibidem*, p. 1499.
16. *Ibidem*, p. 14.
17. *Ibidem*, p. 55.
18. *Ibidem*, p. 398.
19. *Ibidem*, p. 280.
20. Sarraute N. *Portrait d'un inconnu. Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1996, p. 74.
21. *Ibidem*, p. 114.
22. *Ibidem*, p. 70.
23. Il fait remarquer que cette citation est traduite et incluse directement dans le texte de *Portrait d'un inconnu* par N. Sarraute. Le texte original est légèrement autre :
 [...] в игре мелкими кругами падавшего света, сквозь тень липовой аллеи, не могла дать себе отчета в том, какая перемена произошла в его лице. Одно, что она увидала, было то, что прежнее строгое и решительное выражение его лица заменилось выражением робости и покорности. [...] « Душенька... или дружок.. ». Княжна Мария не могла разобрать; но, наверное, по выражению его взгляда, сказано было нежное, ласкающее слово, [...] и что-то детски-робкое и недоверчивое выразилось в его лице при этом спросе. ([...] la faible lumière que tamisait l'ombre épaisse des tilleuls ne lui permit point tout d'abord de discerner le bouleversement de ses traits. Elle remarqua seulement que son visage, auparavant sévère et énergique, avait pris une expression humble et craintive. [...] – Ma chère âme, ma chère amie... - Marie ne saisit pas très bien l'expression exacte, mais comprit à son regard que pour la première fois il lui disait un mot tendre. [...] son visage prenait l'expression timide d'un enfant qui craint un refus.) *Ibidem*, p. 931-935.

24. Sarraute N. *Portrait d'un inconnu. Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1996, p. 175.
25. Ibidem, p. 71.
26. Ibidem, p. 95.
27. Ibidem, p. 93.

Parallels between Tolstoy's life, writing and Hindu philosophical thought

Abstract: Tolstoy was always interested in other religions and was attracted to the ancient religions of the East. He wished to relinquish worldly pleasures and seek seclusion like a true *Brahman*, who in his old age gives up family and material benefits to devote himself completely to go in search of inner peace and achieve salvation. Tolstoy himself sees a correspondence between his life and Hindu way of life. In my article, I show that this quest was not isolated or applied only to his life, but existed through out Tolstoy's writing career, as many of his heroes in his novels and short stories also resolved issues concerning morality, duty, life, and death as prescribed in Hindu scriptures, especially the *Bhagawat Gita*.

Keywords: Hinduism; Indian Philosophy; *Bhagawat Gita*

Resumo: Tolstói sempre esteve interessado em outras religiões, e sentiu-se atraído pelas antigas religiões do oriente. Ele desejava abandonar os prazeres mundanos e recolher-se como um verdadeiro brâmane, que na velhice deixa a família e os bens materiais para se dedicar completamente à busca da paz interior e da salvação. Tolstói vê uma correspondência entre sua vida e o modo de vida hindu. No meu artigo, mostro que essa busca não era isolada ou aplicada apenas à sua vida, mas existiu ao longo da carreira de escritor de Tolstói, pois muitos dos heróis de seus romances e contos também abordavam assuntos relacionados à moralidade, ao dever, à vida e à morte do modo prescrito nas escrituras hindus, especialmente no *Bhagawat Gita*.

Palavras-chave: hinduísmo, filosofia indiana, *Bhagawat Gita*

Tolstoy's interest in India and India's philosophical thought have been well researched and documented.¹ His interest spanned from religious thoughts to contemporary Indian National Movement. Indian leaders in the national struggle for independence from the British colonial rule looked up to Tolstoy for advice and direction. His influence

on Gandhi has been documented and written about quite extensively in the context of Indian non-violent resistance. During the last years of Tolstoy's life, there was a fair amount of correspondence between Tolstoy and freedom fighters on the one hand, and religious philosophers on the other hand. As a result Tolstoy emphasized the importance of non-violent resistance to the Indian leaders and received writing on Hindu philosophy as propagated by its eminent scholars.² Tolstoy received interesting books, journals, and pamphlets on ancient Indian scriptures and modern political struggle from his correspondents which he read conscientiously and referred to in his writing. Thus there exists a definite congruence between Tolstoy's thoughts and Hindu teaching reflected both in his own life and in his works. I see a definite inclination on Tolstoy's part to resolve questions of "who am I," or "how should I live," or "what is the meaning of life and death," similar to what is prescribed in *Vedas*, *Upanishads* and the *Bhaghwat Gita*.³ I will deal with the Hindu texts that Tolstoy had read or was familiar with in order to show how Tolstoy's bent of thinking was sometimes consciously and other times sub-consciously similar to Hindu way of thinking with regard to his life and the life he created for his fictional characters.

Tolstoy – seeking to become a *Sanyasi*⁴

There are a few articles written on how Tolstoy lived a life similar to a Hindu Brahman and how towards the end of his life he sought to relinquish his family and become a *sanyasi* (i.e. an ascetic who renounces worldly riches and comforts and lives on charity). This similarity is attested to by Tolstoy himself when he in his "Memoirs" divided his life into four stages analogous to the one presented in *Manu Shastras*.⁵ Tolstoy says, "remembering my life, that is examining it with respect to good and evil done by me, I saw, that my life divides into four periods:...the innocent period of childhood before 14..., the second terrible 20-year-long period of rude licentiousness, succumbing to ambition..., lust...; the third 18-year long period from marriage until my spiritual rebirth..., which was aimed entirely at egotistical care about family, at increasing my fortune,... And at last the fourth period lasting 20 years in which I live now and in which I hope to die."⁶ Although this kind of division does not totally correspond to the *Manu Shastra's* division (especially his childhood and youth), many scholars have agreed with Tolstoy and referred to this categorization as a plausible description of his life's span, especially with regards to the stages of *Vanaprastha* (retired life, when one gives up material desires), and *Sanyasa* (when

one seeks isolation and salvation with devotion to God). Thus the Indian influence on Tolstoy's life does not seem far-fetched. At the age of 16 while still in Kazan University⁷ Tolstoy's interest in philosophy is mentioned. It is assumed that Tolstoy became acquainted with Buddhism then, but the actual record of his reading books on Hindu religion is from 1873 when Syrkin mentions that Tolstoy was reading several books on India.⁸ From then until the end of his life, especially after his conversion, Tolstoy reads books on Hinduism and uses Indian texts in his writings and reading sessions. Some of his contemporaries compare him to Buddha or a Brahman⁹ as Tolstoy, like Buddha, sought to perfect himself, become better, but realized that the road was fraught with disillusionments. Tolstoy describes such an unhappy state in his Preface to *Christian Teaching*, "My unhappiness became greater and greater, and the inevitability of death more and more apparent. I understood that in this meaningless and unhappy life, nothing awaited me but suffering, sickness, old age, and annihilation. And I asked myself: "Why is this so?" But I received no answer and came to despair."¹⁰ Tolstoy never ceased to be troubled by questions which encircled him. Swami Vivekananda describes a similar struggle in which we find ourselves, by "the two beautiful Sanskrit words *pravritti* and *nivritti*, 'circling forward' and 'circling inward'."¹¹ It is the "circling forward" which usually governs our actions. Religion begins with "circling inward" look which controls the mind with "do not."¹² Tolstoy struggled with the word "do not" and hence from early in life sought religion to understand his inner self.

This inner struggle that plagued Tolstoy can be understood through Hindu philosophical explanations of how the mind works and how it struggles to cleanse itself of the disturbances. Tolstoy was a person who gave into extreme introspection. His aim was to perfect himself and learn from his mistakes. But in doing so, he sensed the discord existing between his true self and the animal self in most of his action, thought or reaction.

Hinduism describes this split in one's mind by showing how the human mind reacts to stimuli. The mind receives the impressions from the outer world (into the "objective mind," i.e. *manas*) through the five senses (sound, touch, form, taste and smell) and internalizes them (into the "subjective mind," i.e. *budhi*).¹³ When the mind reacts to any of these senses, it will act under the influences of the mind's ego and desires. If one learns to minimize the egocentric, selfish desires, the "objective mind" and the "subjective mind" will react to these stimuli exactly alike. If the "objective mind" and "subjective mind" work in unison, then

there is no doubt and vacillation in one's reaction. But in most people there is a big split that creates confusion, fear, and conflict. For Tolstoy, who was always very aware and judgmental about his egocentric thoughts and desires, the split between his objective and subjective minds was causing a constant struggle. His aim was to get rid of these imperfections through a lifestyle similar to an Indian *Sanyasi*.

For this Tolstoy realized that he needed to withdraw from the material world, simplify his lifestyle, work towards doing good, radiate compassion, prohibit killing and propagate non-resistance to evil. He became a vegetarian and gave up tobacco as a way of controlling his palate—a sensory desire.¹⁴ According to Hinduism the body imbibes the characteristics of the food that is consumed and meat is considered to make a person *tamasic*, i.e. dull, lethargic, easily infatuated and prone to inaction.¹⁵ Tolstoy strove to give up most of the sense driven desires in the last years of his life. This led him to seek an austere life, where he hoped to free himself of his ignorance and get closer to the divine through the guidance of an enlightened soul or simply by leading a life of a simple pilgrim. Possibly with this in his mind he, like a true *Sanyasi*, left Yasnaya Poliana with a very few belongings, accompanied by his daughter for the final journey to an unknown destination. He never returned to family life, as he died on a railway station with complications from pneumonia.

Tolstoy's austerity and search for truth was not something isolated or something that he suddenly began to practice after his mental crisis. He presented an ethical quest from the beginning of his writing career—initially through his fictional characters and later through his essays and preaching. "In his early diaries and published works there are ascetic and idealistic tendencies, which have often been pointed out, so that there is ground for insisting on the essential unity of his thought throughout his life and, in spite of the contradictions with which he struggled, denying that at any point a radical change took place in him."¹⁶ It is an acknowledged fact that Tolstoy's religious philosophical thoughts are closely interrelated to his highest achievement as a writer of fiction beginning with his early semi-autobiographical works to his final moralistic stories with clear messages.¹⁷ There are some very broad questions that Tolstoy tackles through the lives of his heroes and heroines in his works. Some of their issues take up the search for real happiness, pursuit of simple life, and meaning of death. The resolution for all of these topics is congruent to what is given as way to live in the Hindu scriptures.

Andrei Belyj in 1912 recognizes Tolstoy's tendency to bridge the East and West when he says: "Tolstoy as a "teacher of consciousness"

emerges as the summit of enlightenment, somewhat of a self-styled yogi, at once creating his own Christian Gospel, and at the same time embodying the ancient wisdom of the East."¹⁸ For Belyj, it is Tolstoy's way of reaching out to people with his truth in very simple stories and parables, that was notable. Belyj sees concordances between the *Bhaghwat Gita* and Tolstoy's thought. Of this connection Olga Cooke comments: "One of the chief lessons of *The Bhaghwat Gita*, that the pursuit of selfless actions will lead to self-realization, essentially dominates all of Tolstoy's thought."¹⁹

Death is Awakening

Tolstoy's *War and Peace* and the *Bhaghwat Gita* concern themselves with the will of individuals. Both of them elect to depict a war and describe individuals' psyche during a crisis enveloping life and death. The *Gita* is placed in the battlefield where two armies, constituted by two sets of warring cousins, are drawn up in preparation for a fight. The commander of the righteous brothers is Arjuna. He becomes distressed at the thought of destruction. In front of Arjuna is his friend, Lord Krishna, who is a non-combatant driving Arjuna's chariot. Hearing Arjuna's despondency and bewilderment, Krishna in 18 chapters of verses powerfully advises him to face his situation as it comes with actions that are proper, because through the right action one can purify one's mind, and find the spiritual divinity. To assert his argument Krishna says that the "Real Self" within can never be destroyed. Even in death one loses only the body, and not the soul.²⁰ Tolstoy shows in Prince Andrei's death how the body dies while the soul remains liberated. For example,

Not only did Prince Andrew know he would die, but he felt that he was dying and was already half dead. He was conscious of an aloofness from everything earthly and a strange and joyous lightness of existence. Without haste or agitation he awaited what was coming.²¹

Andrei is calm and expecting to die without any fear or anxiety. *Gita* says that death for those who understand its implications and working causes no pain.²² Prince Andrei Bolkonskij who was afraid of death before, had to give up his narrow attachments to earthly tangible things and move on to grasping and loving the intangible. Tolstoy describes this through Andrei's interior monolog just before his death experience: "Love hinders death. Love is life. All, everything that I understand, I understand only because I love. Everything is, everything exists, only

because I love. Everything is united by it alone. Love is God, and to die means that, I, a particle of love, shall return to the general and eternal source."²³ The nearer he seems to draw to the eternal source of love, the more aloof he becomes from everything earthly. Finally when he is able to give up the earthly attachments and join the supreme power, he declares, "Yes, death is awakening."²⁴ Interestingly, more than thirty years after this was written, Tolstoy himself declares in his diary entry from Nov 7, 1910: "Life is a dream. Death is awakening."²⁵ Here he is waiting for the soul, which is imperishable, to be liberated from the earthly bondage and join its source for eternal peace and happiness.

False Identification

In the story, *Death of Ivan Il'ich*, we encounter the death of an ordinary human being, Ivan Il'ich. The story opens with his imminent death and the subsequent changes it brings into his life and the life of people around the hero. The story retraces the life of Ivan Il'ich, who begins to re-examine his life when faced with the inevitability of death. He understands that the pomp, show, wealth, pride, and position in his life had deceived him and given him a false sense of security. He had lived his life terribly: "'Just as the pain went on getting worse and worse, so my life grew worse and worse,' he thought."²⁶ It becomes clear to him that while he thought he was going uphill in his life, he was actually going downhill. He had begun to identify himself with his image in society, which was always changing and provoking him to strive for more fame and more fortune. The *Gita* says this about false identification with one's external image: "The body is changing from moment to moment, and even in the few minutes you have been reading these few words, the body has moved closer to the great change called death. The mind is subject to even more rapid changes. We only have to look at our desires and moods to see how much the mind is subject to change.... Whenever we cling to anything that is continually changing, we will become more and more insecure with the passage of time."²⁷ Ivan Il'ich who faces death, contemplates about his past mistaken happiness and observes his young assistant, Gerasim, who lives his life naturally and freely without any preoccupations. Ivan understands that his identification of himself was wrongly placed. Such a mistaken identity is described in the *Gita* as: "when we cling to the body, it loses its beauty, but when we do not cling to it, and use the body as an instrument given to us to serve others, even on the physical level it glows with health and beauty...."²⁸ That is, if we use our body in service

to others, it would glow in health, strength, and vitality, like Gerasim's. Once Ivan Il'ich realized it, Gerasim's presence "did not mortify but soothed him."²⁹ Ivan Il'ich understands the futility of his life and becomes ready to accept death. The acceptance makes death an ordinary event in his life, similar to an everyday chore. The *Gita* describes the bodily death as: "just as when our old clothes become old and tattered we throw them away to put on new ones, similarly, when this body has become unfit for serving others, it is time to throw it away."³⁰ Miraculously, Ivan is freed of his excruciating physical and mental pain, and he experiences the joy of death, instead of the fear. Although he is aware of the existence of pain, it does not bother and frighten him, because, he has "conquered" death. May be death causes "no pain for those who understand its implications and working."³¹ He has been liberated although Ivan's physical suffering prolongs until he dies. Here Tolstoy wants to show that Ivan's soul continues to be alive in spite of the bodily death, when he describes Ivan's reaction to someone declaring that he is dead: "He heard these words and repeated them in his soul. 'Death is finished,' he said to himself. 'It is no more!'"³² Ivan Il'ich and Andrei Bolkonskij come to understand the senselessness of life thorough soul searching when dying, while in *Master and Man* the dire circumstances and possible death of another human being bring about a change in the hero's psyche.

*Tat tvam asi*³³ – **Thou Art This**

The merchant Brekhunov in the *Master and Man* was eager to buy a grove for a great bargain from a neighboring landowner. He was in a hurry to close the transaction and set off with his servant, Nikita, at night in the blizzard in knee-deep snow. After a long and a treacherous journey they were lost and there was nowhere to go and Nikita stopped the sledge and decided to wait for the weather to clear up. But Brekhunov did not want to waste the precious time, and rode the horse by himself a little further, only to have the horse fall into a snowdrift. Not knowing what to do, Brekhunov came back to Nikita who was almost completely frozen under a pile of snow by then. When Brekhunov realized that Nikita was facing impending death, he suddenly "took a step back and turning up his sleeves began raking the snow off Nikita and out of the sledge. Having done this he hurriedly undid his girdle, opened out his fur coat, and having pushed Nikita down, lay down on top of him, covering him not only with his fur coat but with whole of his body, which glowed with warmth."³⁴ Brekhunov became united with

Nikita. “Here he no longer heard the horse’s movements or the whistling of the wind, but only Nikita’s breathing.”³⁵ Miraculously Brekhunov transformed — he became spiritually aware of his inner self. He realized the nature of true love towards another human. Such a state is described in the *Gita* as: “When the mind has become even, when we can retain our equanimity in pleasure and pain, friendship and enmity, treating everyone with equal love and respect, we truly have realized the Lord who is enthroned in our heart. Then our love will be given to all those around us without any expectation of return.”³⁶ Brekhunov’s love became unconditional. He alienated himself from his former self. “And he remembered his money, his shop, his house, the buying and selling, and Mironov’s millions, and it was hard for him to understand why that man, called Vasili Berkhunov, had troubled himself with all those things with which he had been troubled.”³⁷ He became an individual who has come to live in perfect equanimity. The *Gita* says that such a person has, “HAS GAINED COMPLETE DETACHMENT FROM THE EXTERNAL OBJECTS, REALIZE[D] THE BLISS THAT IS THE NATURE OF THE SELF [in upper case].”³⁸ Once Berkhunov was able to love and live only for the sake of Nikita, he felt free. In this feeling of ecstasy he returned to the eternal saying, “I’m coming! I’m coming!”³⁹ as his body lay over Nikita whom he was shielding from the harsh weather and was keeping alive. He experiences the oneness with another. Berkhunov realizes the truth only when dying, while some other heroes, like Pierre and Levin are fortunate to recognize it while still alive.

Desireless Action

Pierre in *War and Peace* recognizes the spirituality of Karataev, when he sees that it is present in Karataev’s relationship to earthly life. “Suddenly in Karataev the possibility of complete harmony is suggested — a harmony consisting in a union of individual consciousness with the world surrounding it.”⁴⁰

Platon Karataev acts with singleness of purpose, without self interest and unconcerned with the fruits of his labor. His “insight is firm” and he is “sufficient unto himself,” for Karataev had no attachments, friendships, or love, as Pierre understood them, but loved and lived affectionately with everything life brought him into contact with.⁴¹

But his life, as he regarded it, had no meaning as a separate thing. It had meaning only as a part of a whole of which he was always conscious. His

words and actions flowed from him evenly, inevitably, and spontaneously as fragrance exhales from a flower.⁴²

Platon Karataev exemplifies a *Karma Yogi* which according to the *Gita* is someone “who understands: (a) that his concern is with action alone; (b) that he has no concern with the results; (c) that he should not entertain the motive of giving a fixed fruit for a given action; and (d) that these ideas do not mean that he should sit back courting inaction.”⁴³

Platon Karataev is not the only one exemplified thus in Tolstoy’s works. Often simple peasants are elevated for their selfless action. The peasants in *Anna Karenina* are described as “drowned in the sea of their joyful common toil ... For whom they had laboured and what the fruits of their labour would be was an extraneous and unimportant affair.”⁴⁴ Levin realizes this ecstasy in the countryside when he takes the scythe from a peasant and begins mowing himself, experiencing invigorating feeling of pleasure:

The longer Levin went on mowing, the oftener he experienced those moments of oblivion when his arms no longer seemed to swing the scythe, but the scythe itself his whole body, so conscious and full of life; sand as if by magic, regularly and definitely without a thought being given to it, the work accomplished itself of its own accord. These were blessed moments.⁴⁵

In the *Gita*, Krishna calls for Arjuna to give himself up to the work and become inspired in the work performed:

In all such activities, when the worker has gained almost a self-forgetfulness, he will not care for the success or failure of the activity because, to worry for the results is to live in the future, and to live in the future is not to live in the present. Inspiration is the joyous content of thrilled ecstasy of each immediate moment. It is said that this content of a moment in itself is “the entire Infinite Bliss.”⁴⁶

Levin’s search for happiness, like in the *Gita* ended with his understanding that he should do his duty without expecting a reward. He took care of his responsibilities – work with the peasants, caring for his neighbors, managing his house and his sister’s and brother’s affairs, and of his wife’s relatives, caring for the baby, and beekeeping – very conscientiously. Then, one day in a dialogue with peasants he understands that the right way to live is live “in a godly way.”⁴⁷ That is, he realizes that truth and goodness cannot be explained, but only realized

and felt. It is outside reason and has no cause and can have no consequence. Through Levin Tolstoy concludes that: "If goodness has a cause, it is no longer goodness; if it has consequence—a reward, it is also not goodness. Therefore goodness is beyond the chain of cause and effect."⁴⁸ Levin has attained a state similar to the description in the *Gita* as the one: "...who has relieved himself of this 'Ignorance' through 'Right Knowledge' gained in Perception, naturally, becomes 'desireless.'⁴⁹ Knowledge begins to shine in Levin, because there are no desires clouded by ignorance.

Pierre in *War and Peace* recognizes that the truth he learns from Karataev is not a doctrine and the God he seeks is not a divine architect. Rather: "Life is everything. Life is God. Everything changes and moves, and that movement is God."⁵⁰ Once he realized this, all his former interests, freemasonry, philanthropy, love for Natasha, seem "trivial and absurd."⁵¹ Each of those attachments were delusions which promised future happiness. Formerly, Pierre was tormented by the absence of an aim in life, but now this very absence of an aim gave him complete, joyous sense of freedom and constituted his happiness at this time.⁵² He and Levin attained a state similar to the one that describes a "seeker" in the *Gita*. As the one,

...who, in his understanding, comes to desire nothing and has developed an independent source of happiness which is free from the presence or the absence of any external environment—lives in the world, with a totally new set of values of life, in which according to him, there is nothing but the constant experience of Divine presence. Naturally, he develops an equanimity of vision.⁵³

It seems that Tolstoy, like some of his heroes, was trying to attain such a state through out his life.

Notes

1. Шифман, А.И. *Лев Толстой и восток*. – М.: Nauka, 1971. Birukoff P. Tolstoi und der Orient. Briefe und sonstige Zeugnisse über Tolstois Beziehungen zu den Vertretern orientalischen Religionen. – Zürich, Leipzig, 1925. Роллан Р. *Героические жизни. Бетховен. Микеланджело. Толстой*. // Роллан Р. Собрание сочинений. – Л.: Кооперативное издательство "Время", 1933. Т. 14. Маковицкий, Д. П. У *Толстого* (1904-1910). М., 1979. Гусев Н.Н. *Два года с Толстым*, М.: Художественная литература, 1973. Гольденвейзер А.Б. *Вблизи Толстого*.: В 2 т. - М.: Кооперативное издательство, 1922-1923. Бирюков П.И. *Биография Л.Н. Толстого*.: В 4 т. – Москва, Петроград: Государственное издательство, 1923. A. Syrkin, "The Indian in Tolstoy (Part One)." Wiener slavistischer Almanach 23: 85-114 and "The Indian in Tolstoy (Part Two)." Wiener slavistischer Almanach 24: 65-86. Milivojevic, Dragan, *Leo Tolstoy* (New York: Boulder, 1998). Leo Tols-

toy, *The Wisdom of Humankind*, translated, condensed and introduced by Guy de Mallac, CoNexus Press, 1999. Бурба, Дмитрий Толстой и Индия С. Пб.: «Фен-шуй центр», 2000.

2. Shifman, 138.
3. *Vedas, Upanishads* and the *Bhagawat Gita* also known as the *Gita* are ancient Hindu scriptures.
4. *Sanyasi*: an ascetic who renounces worldly riches and comforts and lives on charity. The term *sanyasa* is generally used to denote a particular phase of life. In this phase of life, the person develops *vairāgya*, or a state of determination and detachment from material life. A *Sanyasi*, who enters this phase, renounces all worldly thoughts and desires, and spends the rest of his life in spiritual contemplation. It is the last in the four phases of a man, namely, *brahmacharya*, *grihastha*, *vanaprastha*, and finally *sanyasa*, as prescribed by castes, in the *Manusmriti*. However, these four stages are not necessarily sequential and various Hindu traditions allow for a man to renounce the material world from any of the first three stages of life. See: <http://en.wikipedia.org/wiki/Sanyasi>
5. A. Syrkin, "The Indian in Tolstoy. (Part One)," p. 99. According to Manu (the author of *Manusmriti*, in his treaties of social relations says that an individual's life is divided into four parts: (1) student, (2) householder, (3) partial retirement, and (4) complete retirement. The first stage in Sanskrit is called *Brahmacharya* when an effort is made to educate an individual and teach him to work creatively to reach *Brahma*, the ultimate Hindu God. In the second stage the individual is devoted to marrying and raising a family. In the third stage, when his family responsibilities are over, the man is expected to retire from the field of daily life and devote himself to spiritual pursuits. Once the individual has lived through three quarters of his life, he is expected to give up his involvement with daily life and retire in quest of Brahman and final liberation. From Motwani, Kewal *Manu: A Study in Hindu Social Theory*, Madras: Ganesh and Co., 1934.
6. A. Syrkin, "The Indian in Tolstoy (Part One)," p. 99. In his "Memoirs" (1903-1906) Tolstoy divided his life into four periods according to his attitude towards different moral values. He speaks here of ages 1-14 (childhood) and 14-34 (before his marriage), 34-52 (married life until his crisis), and his life after 52 years of age. Of course the first two stages referred to in Tolstoy's life have nothing in common to the life of a young Brahmin who gets instructed in religion and morality. The close correspondence can be found only in Tolstoy's own search of philosophical issues early on life, and not a formal study. In 1862 at the age of 34 Tolstoy enters the stage of life described as a "householder." He marries and becomes the head of the family. He does not stop educating himself and often, as an Indian sage would, he begins to teach and sermonize to the people around him. Meanwhile, the desire to leave home, to accomplish the ideal of liberation takes hold of him towards the last decades. Perhaps in this desire to leave home and go in search of God, the impact of Indian spiritual values manifested most distinctly. See Syrkin, Part One, for an elaborate explanation of this.
7. A. Syrkin, "The Indian in Tolstoy (Part One)," p. 99.
8. A. Syrkin, "The Indian in Tolstoy (Part One)," p. 88. Here Syrkin refers to Roman Rolland's story in his book "Zhizn' Tolstogo." Roman Rolland mentions of Tolstoy, as a nineteen year old boy, in 1847 meeting a Buddhist Lama in Kazan hospital from whom he learned of the main tenets of world religions and also heard of non-violent resistance.
9. I. Bunin, *The Liberation of Tolstoy*, edited, translated by Thomas Gaiton Marullo and Vladimir T. Khmelkov, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2001, pp. 38-40.
10. I. Bunin, p. 242.
11. Swami Vivekananda, *Vedanta Philosophy*, New York: The Baker and Taylor Company, 1899, p. 55.

12. Swami Vivekananda, 78.
13. *The Holy Geeta*, Commentary by Swami Chinmayananda, Mumbai: Central Chinmaya Mission Trust, 1996, 76-77.
14. R. F. Christian "Tolstoy and the First Step," *Scottish Slavonic Review*, issue 20, 1993 (spring), 7-16. This article discusses Tolstoy's conversion to vegetarianism starting with the persuasion of William Frey who stayed at Yasnaya Poliana in 1885.
15. *The Bhagavad Gita for Daily Living*, Commentary, translation and Sanskrit Text by Eknath Easwaran, The Blue Mountain Center of Meditation: Nilgiri Press, 1988, Part 3, 112-113. The three dominant characteristics that are attributed to foods are:
Sattva: attaches oneself to the inward happiness.
Rajas: prone to act with deep desires and attachments for one's own gain.
Tamas: becomes lethargic and deluded through wrong judgment.
 The *Tamas* characteristic becomes noticeable in those who eat meat products, smoke and consume alcohol.
16. G. W. Spence *Tolstoy, the Ascetic* New York: Barnes and Nobles Inc. 1968, ix.
17. *The Wisdom of Humankind*, p. 180.
18. Andrej Belyi "Teacher of Consciousness," translated and introduced by Olga Cooke, *Tolstoy Studies Journal* 1989, 2: 61.
19. Andrej Belyi, 62.
20. *The Holy Geeta*, commentary by Chinmayananda, 76-77.
21. L. Tolstoy, *War and Peace* (New York: W.W. Norton and Co., 1966) 1087.
22. *The Holy Geeta*, by Chinmayananda, 80.
23. *War and Peace*, 1089.
24. *War and Peace*, 1090.
25. *Неизвестный Толстой в архивах России и США*, М: АО Техна-2, 1994: 397.
26. L. Tolstoy, *The Great Short Stories*, New York: Harper and Row Publishers, 1967, p. 297.
27. *The Bhagawat Gita for Everyday Life*, I, 68-69.
28. *The Bhagawat Gita for Everyday Life*, I, 69.
29. L. Tolstoy, *The Great Short Stories*, 285.
30. *The Bhagawat Gita for Everyday Life*, I, 72.
31. *The Holy Geeta*, commentary by Chinmayananda, 80.
32. L. Tolstoy, *The Great Short Stories*, 302.
33. *Tat tvam asi* in Sanskrit means "Thou Art That"." *Encyclopædia Britannica*. 2007. Encyclopædia Britannica Online. 25 Oct. 2007: <<http://www.britannica.com/eb/article-9071370>>. Tolstoy has short story titled "Это ты" which he read in his "круг чтения" and later published in the Jubilee edition, vol 34, 138-140.
34. L. Tolstoy, *The Great Short Stories*, 495.
35. L. Tolstoy, *The Great Short Stories*, 495.
36. *The Bhagawat Gita for Everyday Life*, I, 43.
37. L. Tolstoy, *The Great Short Stories*, 498.
38. *The Holy Geeta*, commentary by Chinmayananda, 332.
39. *The Holy Geeta*, commentary by Chinmayananda, 331.

40. *Tolstoy, the Acsetic*, 73.
41. *War and Peace*, 862.
42. *War and Peace*, 1079.
43. *The Holy Geeta*, commentary by Chinmayananda, 117.
44. L. Tolstoy, *Anna Karenina*, New York: W. W. Norton and Company, 1995, p. 251.
45. *Anna Karenina*, 231.
46. *The Holy Geeta*, commentary by Chinmayananda, 119-120.
47. *Anna Karenina*, 719.
48. *Anna Karenina*, 720.
49. *The Holy Geeta*, commentary by Chinmayananda, 131.
50. *War and Peace*, 1272.
51. *War and Peace*, 1208.
52. *War and Peace*, 1320.
53. *The Holy Geeta*, commentary by Chinmayananda, 1129.

Bibliography

- Belyi, A. "Teacher of Consciousness," translated and introduced by Olga Cooke, *Tolstoy Studies Journal*, 2, 1989.
- Bunin, I. *The Liberation of Tolstoy*, edited, translated by Thomas Gaiton Marullo and Vladimir T. Khmelkov. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2001.
- Christian, R. F. "Tolstoy and the First Step," *Scottish Slavonic Review*, issue 20, pp.7-16, 1993 (spring).
- Неизвестный Толстой в архивах России и США, М: АО Техна-2; p. 397, 1994.
- Spence, G. W. *Tolstoy, the Ascetic*. New York: Barnes and Nobles Inc, 1968.
- Swami Vivekananda. *Vedanta Philosophy*. New York: The Baker and Taylor Company, 1899.
- Syrkin, A. "The Indian in Tolstoy (Part One)." *Wiener slavistischer Almanach* 23: pp. 85-114 and, "The Indian in Tolstoy (Part Two)." *Wiener slavistischer Almanach* 24: pp. 65-86.
- The Bhagavad Gita for Daily Living*. Commentary, translation and Sanskrit Text by Eknath Easwaran. The Blue Mountain Center of Meditation: Nilgiri Press, 3 volumes, 1988.
- The Holy Geeta*. Commentary by Swami Chinmayananda. Mumbai: Central Chinmaya Mission Trust, 1996.
- Tolstoy, L. *The Wisdom of Humankind*. Translated, condensed and introduced by Guy de Mallac. New York: Boulder, CoNexus Press, 1999.
- Tolstoy, L. *War and Peace*. New York: W.W. Norton and Co., 1966.
- Tolstoy, L. *The Great Short Stories*. New York: Harper and Row Publishers, 1967.
- Tolstoy, L. *Anna Karenina*. New York: W. W. Norton and Company, 1995.
- Шифман, А.И. Лев Толстой и восток. Moscow: Nauka, 1971.

Aspectos do tolstoísmo na Literatura Brasileira: Lima Barreto e João Antônio

Resumo: Este texto apresenta elementos do pensamento de Leão Tolstói na formação de dois escritores brasileiros Lima Barreto e João Antônio. Ambos os autores almejavam, por meio do fazer literário, colaborar para a formação de um homem e de um mundo melhor. Pode-se afirmar que o escritor carioca revela diretamente a relação de suas idéias com as de Tolstói. Por sua vez, João Antônio não se posiciona sobre o tolstoísmo, mas aspectos dessa filosofia podem ser verificados em sua visão de mundo e de literatura. Esse encontro de ideais entre três autores de tempos, espaços e contextos históricos diferentes contribui para o entendimento sobre a importância e a atualidade do pensamento tolstoísta.

Palavras-chave: João Antônio, Lima Barreto, Tolstói, Literatura Russa, Literatura Brasileira.

Abstract: This text presents elements of the thought of Leo Tolstoy in the formation of two Brazilian writers, Lima Barreto and João Antônio. Both the authors had longed for, by means of literary making, to collaborate for the formation of a man and a better world. It can be affirmed that the Carioca writer directly discloses the relation of its ideas with the ones of Tolstói. In turn, João Antônio does not position itself about the tolstoísmo, but aspects of this philosophy can be verified in its vision of world and literature. This meeting of ideals between three authors of different times, spaces and historical contexts contributes for the agreement on the importance and the present time of the tolstoyism thought.

Keywords: João Antônio, Lima Barreto, Tolstoy, Russian literature; Brazilian literature.

Sei que zomba do meu amor pela Natureza e pelos rouxinóis [...], mas para mim isso conduz à religião. Cada ser tem o seu próprio caminho, um caminho desconhecido que não se pode descobrir senão nas profundidades da alma...

Tolstói¹

Em 1881, relata o biógrafo francês Boris Metzger², o escritor russo Leão Tolstói (1828-1910) converte-se à sua própria doutrina religiosa, o tolstoísmo, esta que tem como preceito basilar as máximas cristãs de não resistir ao mal pela violência e amar ao próximo como a si mesmo. Essa nova forma de pensamento leva Tolstói a procurar a elevação espiritual, entre outros caminhos, através da simplicidade e do contato com os camponeses. Contando com o respaldo de aristocrata e do reconhecimento de seu nome como grande romancista russo – autor de *Guerra e Paz* e *Ana Karenina* entre outras obras –, sua doutrina almeja a transformação do homem por meio das elevações moral e espiritual e alcança repercussão mundial. A partir do momento da sua conversão mística, o pensador russo renega suas obras literárias anteriores, pois para ele os seus textos de cunho doutrinal são os que proporcionam reais contribuições à humanidade. A liberação dos direitos autorais de suas obras posteriores a 1881 configura-se como uma das explicações para o fato de suas idéias chegarem a diversos países.

É possível verificar que a repercussão do ideário tolstoísta mostrou-se profícua, provocando debates na França, Índia, Espanha, Portugal entre outros países durante o final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. O principal fator que desperta o interesse de intelectuais, filósofos e escritores estrangeiros para com essa doutrina circunscreve-se à valorização do homem preconizada pelo tolstoísmo. As palavras de Tolstói oferecem parâmetros humanísticos essenciais para uma sociedade global que começa a ruir a essencialidade humana em nome do capitalismo. Nessa época, esse modelo econômico inicia seus primeiros passos rumo à mais valia do dinheiro em desfavor do homem e começa a impulsionar o fetiche do objeto de consumo. A exploração das classes subalternas, advinda da escravidão e servidão de períodos anteriores, se torna mais intensa com o advento da industrialização e o estabelecimento de padrões consumistas, tanto em países da Europa Central quanto da Rússia.

Esse cenário preconizava a exploração humana pela miséria como um fator natural – preceito inclusive defendido pela Ciência da época que sustentava a lei do mais forte como inerente à própria existência, uma espécie de darwinismo economicista – e influí sobremaneira nas concepções de Tolstói que não admite a subserviência de muitos em

nome do luxo e riqueza de poucos. Essa é a sua grande luta e a base de sua doutrina. Dessa maneira, seu discurso corajoso denuncia as atrocidades do Estado czarista de maneira direta e origina inúmeras polêmicas de cunho social, político e humano, tornando seu nome reconhecido e relevado em várias partes do mundo.

À parte das críticas a alguns preceitos do tolstoísmo como a abstenção sexual, a priorização do desenvolvimento individual em detrimento do coletivo, a total condenação da civilização moderna, a arte como preceito de sentimentos religiosos entre outros fatores, é ponto pacífico entre seus comentadores a afirmação de que o tolstoísmo foi fundamental por questionar o topo das organizações sociais e preconizar a valorização do homem marginalizado.

Um dos primeiros críticos brasileiros a tratar sobre a obra de Tolstói e do tolstoísmo foi José Veríssimo no texto "Tolstoi", originalmente publicado em jornal em 1900. Alguns dos aspectos ressaltados por esse crítico em relação ao tolstoísmo são o amor superior pelo homem enquanto essência divina e as denúncias contra os abusos de poder cometidos pela classe dominante. Veríssimo não apresenta considerações sobre a repercussão do tolstoísmo em solo brasileiro, mas consolida-se como um dos pioneiros nas reflexões sobre essa doutrina na imprensa brasileira.

Por sua vez, Brito Broca (1960) afirma que a divulgação das idéias de Tolstói no Brasil ocorreu de forma mais presente no início do século XX vinculada, principalmente, aos pensamentos anarquistas e socialistas. Semelhante viés ideológico é verificado nos escritos de Lima Barreto. O escritor carioca militou a favor da extinção do Estado assim como acusou a fragilidade das noções de pátria e de sociedade.

A seguir, apresentam-se as principais idéias sobre literatura e arte de Lima Barreto e João Antônio, buscando demonstrar a presença do tolstoísmo na formação de ambos os escritores. Além de localizar Lima Barreto como um dos primeiros escritores brasileiros a posicionar-se sobre as idéias de Tolstói, ressalta-se a invectiva de verificar como aspectos do tolstoísmo estão presentes no contexto literário brasileiro, pelo menos, até o final dos anos 90 do século XX na obra de João Antônio.

O tolstoísmo como matéria-prima da literatura

*É possível, sempre me pergunto...
que ninguém pense em ninguém
e que ninguém pergunte porquê?*
Padre Sérgio³

Na pesquisa em andamento, *João Antônio, leitor de Lima Barreto*⁴, estudam-se elementos que configuram a admiração do escritor paulistano pelo carioca. Em suas entrevistas, textos jornalísticos e literários, João Antônio (1937-1996) sempre coloca o nome de Lima Barreto (1881-1922) como expoente e precursor de uma literatura que se volta para a representação da ambiência e de personagens oriundos da zona de exclusão social. A obra *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (1977), de João Antônio, ilustra explicitamente a admiração incondicional do autor paulistano pela obra barretiana, além das dedicatórias ao escritor carioca presentes em seus livros.

Um dos temas da referida pesquisa, “O tolstoísmo nas literaturas de João Antônio e Lima Barreto”, investiga se João Antônio pode ser considerado tolstoísta, uma vez que essa vertente filosófica encontra-se explícita em alguns momentos da obra do escritor carioca. O autor paulistano, até onde se sabe, não chegou a pronunciar-se explicitamente sobre o tolstoísmo. Contudo, é possível observar declarações onde ele se reporta à literatura russa como elemento fundamental na sua formação intelectual. Os autores mais aludidos são Dostoiévski, Tchekov, Górkí e Tolstói. Para ilustrar, observe-se o lugar que João Antônio delimita aos russos em relação à produção de contos, gênero proficuamente presente em sua própria produção:

O conto é um gênero inexaurível, na própria afirmativa de um dos críticos de Alberto Moravia, Enzo Siciliano. Tão inexaurível quanto a vida – o ser, o existir, o tempo – que é feita de fluxos imprevisíveis. Estabelecer preferências é escusado, pois. E nada acrescenta. Só o que os russos fizeram... Gogol, Puchkin, Dostoiévski, Leon Tolstoi, Lermontov, Gorki, Lieskov, Sologub, Turgueniev, Ivan Bunin, Isaac Babel, Wladimir Korolenko, Arcadio Averchenco, Leonidas Andreiev, Alexandre Kuprin e o outro Tolstoi, Alexei Nicolaievitch Tolstoi, K. Simonov... dentro e fora de um primeiríssimo escalão de literatura, os russos exoneraram [...]. (Antônio, 1976)

Lima Barreto igualmente nutre grande admiração pela literatura russa. Em sua produção, as duas obras mais citadas são *Crime e castigo* e *Recordações da casa dos mortos*, ambas de Dostoiévski. O escritor carioca refere-se a Tolstói também como exemplo de estética de alto teor humanístico. Isso pode ser verificado, por exemplo, no romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, publicado em 1919. O protagonista que nomeia este romance, ao tratar da necessidade de uma literatura brasileira que tematize a realidade do país, alude como modelo de grande arte literária, entre outros nomes, o do idealizador do tolstoísmo:

“- Quando tu verás, na tua terra um Dostoiévski, um George Eliot, um Tolstói - gigantes destes, em que a força de visão, o ilimitado da criação, não cedem o passo à simpatia pelos humildes, pelos humilhados, pela dor daquelas gentes donde às vezes não vieram - quando?” (Barreto, 1956a, p. 134).

Francisco de Assis Barbosa, em “Lima Barreto, precursor do romance moderno” (1981), destaca o interesse do escritor carioca pelas idéias tolstoístas afirmando:

[...] que os jovens fundadores da revista *Floreal* [da qual Lima Barreto foi idealizador]: “intitulavam-se ‘discípulos de Tolstói’ e ‘seguidores de Kropotkine’. E todos se declaravam dispostos a combater os mandarins da literatura, encastelados nos grandes jornais, escritores que pontificavam na Confeitaria Colombo e na Academia, exigindo à sua aproximação ‘vis curvaturas’ e ‘iniciações humilhantes’. É este o tema do *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, cujos primeiros capítulos são publicados na *Floreal* (Barbosa, 1981, p.13).

Há controvérsias sobre a atuação direta de Lima Barreto enquanto militante anarquista, contudo, é sabido que muitas idéias desse movimento político podem ser encontradas em sua escrita. O importante é mesmo localizá-lo enquanto intelectual que pensa a igualdade entre os homens como meta a ser buscada por todos que estão envolvidos com o meio artístico e literário, pois são manifestações caras ao tolstoísmo. Um dos principais objetivos de Lima Barreto, em relação à finalidade da literatura, é priorizar o homem e as reais necessidades de uma sociedade:

É chegada, no mundo, a hora de reformarmos a sociedade, a humanidade, não politicamente que nada adianta; mas socialmente que é tudo./ Temos que rever os fundamentos da pátria, da família, do Estado, da propriedade; temos que rever os fundamentos da arte e da ciência; e que campo vasto está aí para uma grande literatura, tal e qual deu a Rússia, a imortal literatura dos Tourguênoffs, dos Tolstóis, do gigantesco Dostoiévski, igual a Shakespeare, e, mesmo do Górkí! [...] (Barreto, 1956b, p. 165-6).

Outro fator que permite localizar o interesse de João Antônio e Lima Barreto por Tolstói é a observação de suas bibliotecas. Na biblioteca pessoal de João Antônio⁵, há as seguintes obras tolstoianas: *Antologia do conto russo*, *A morte de Ivan Ilitch* e *Amo e servidor e Três novelas russas*⁶. Na biblioteca pessoal de Lima Barreto há três livros de Tolstói: *Qu'est-ce que l'Art?*, *La Résurrection* e *Les Cosaques*⁷.

Conforme aludido anteriormente, ao contrário de João Antônio, Lima Barreto destaca a importância das idéias de Tolstói para seu pensamento, principalmente no que tange à concepção de literatura. Em “O destino da literatura” – originalmente publicado em 1921 – o escritor carioca expressa seu ideário estético ressaltando, entre outros pensadores, a importância das considerações de Tolstói sobre a finalidade da arte e da literatura no contexto social. Ao tomar como suas as palavras do pensador russo – presentes em *O que é arte?* (1898) –, o escritor carioca destaca o problema da supervalorização das definições gregas de beleza enquanto critério vastamente utilizado pelos críticos e escritores de sua época. À semelhança de Tolstói, Lima Barreto aponta a incoerência de se adotar esses padrões como modelos a serem seguidos pelos artistas, pois já estariam fossilizados, não contemplando adequadamente a literatura da atualidade. Para Lima, em conformidade com Tolstói, o destino da literatura e de todas as artes deve estar comprometido com o fenômeno social primordialmente.

Ainda no mesmo texto, é interessante verificar que, para ilustrar seus argumentos sobre a beleza, Lima Barreto apresenta um resumo de *Crime e castigo*, de Dostoiévski. Até onde se sabe, esse é um dos raros momentos da obra barretiana em que o autor cede seu espaço discursivo – cerca de duas páginas – para focalizar a produção de outro escritor.

Após resumir a obra dostoiévskiana, Lima Barreto pontua que o tema de *Crime e castigo* não condiz aos critérios de beleza gregos. Desse modo, ele questiona sobre quais seriam as razões dessa obra de Dostoiévski ser bela. Para ele, esse romance apresenta considerações e questionamentos sobre a arbitrariedade do assassinato, pois mesmo sendo cometido a propósito de nobres ideais, ao matar, o indivíduo torna-se outro e perde sua própria identidade.

O escritor carioca admite que esses elementos temáticos, enquanto apenas idéias, não têm poder sobre a conduta humana se forem expostos de forma direta e impositiva. Segundo ele, é necessário que os argumentos sejam transformados em sentimentos e a arte e a literatura possuem esse poder de transposição. É preciso que o escritor utilize a técnica em favor dessa representação, tornando sua obra assimilável à memória, incorporando-se ao leitor de tal maneira que, após finda a leitura, ele tenha a sensação de já ter vivido ou refletido sobre o assunto transmitido pelo autor:

[...] a arte literária se apresenta com um verdadeiro poder de contágio que a faz facilmente passar de simples capricho individual, para traço de união, em

fôrça de ligação entre os homens, sendo capaz, portanto, de concorrer para o estabelecimento de uma harmonia entre eles, orientada para um ideal imenso em que se soldem as almas, aparentemente mais diferentes, reveladas, porém, por ela, como semelhantes no sofrimento da imensa dor de serem humanos. (Barreto, 1956b, p. 62)

Nota-se que Lima Barreto utiliza a palavra “contágio”, fundamental para o conceito de arte de Tolstói. Para o pensador russo, o objeto artístico deve transmitir sentimentos elevados que contagiem o homem, contribuindo para sua elevação moral e espiritual. Além disso, atesta-se que a idéia de arte como elo de união e fraternidade entre os homens, pressupostos básicos do tolstoísmo, também são ressaltados pelo autor carioca. Nesse sentido, é interessante verificar o posicionamento de João Antônio quanto ao papel do escritor, em entrevista a Flávio Aguiar, pois se fundamenta na concepção barretiana:

[...] Porque para Lima, a função do escritor é ‘tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir as nossas grandes e altas emoções em face do mundo e do sofrimento dos homens, para soldar, ligar a humanidade em uma maior, em que caibam todas, pela revelação de almas individuais e do que elas têm de comum e dependente entre si’[...]. (Antônio, 1975).

Nessa citação constata-se o viés tolstoísta permeando a definição do autor paulistano. Contudo, ainda que ele não delimite a fonte primeira do pensamento barretiano, pode-se afirmar a existência de uma concepção tolstoísta em sua visão de mundo, mesmo que inconsciente. O texto “Corpo-a-corpo com a vida” (1975), de João Antônio, apresenta os elementos primordiais de seu pensamento sobre literatura e jornalismo. Neste texto-manifesto, a principal preocupação exposta pelo autor paulistano relaciona-se à necessidade tanto da literatura quanto do jornalismo de voltarem-se para a representação da realidade brasileira.

À semelhança das críticas que Lima Barreto tece em relação à literatura de sua época, João Antônio combate o fazer literário distanciado da realidade. Sob o seu ponto de vista, o maior problema da literatura brasileira reside na preocupação em se copiar modelos estrangeiros ou priorizar-se uma forma “brilhosa”, efeitos de estilo e temas sem relevância social. O autor paulistano destaca a necessidade de uma literatura comprometida com o povo e a terra, focalizando aspectos da cultura brasileira como futebol, umbanda, operariado, êxodo rural e outros temas que correspondam a verdadeiras radiografias brasileiras.

A carência de enfoque a essas realidades ocasiona a falta de conteúdo e impede o estabelecimento de uma forma literária genuinamente brasileira. Esse distanciamento poderia ser verificado na constante posição intelectualizada dos escritores de sua época, resultando na divulgação de uma falsa estética, voltada para estilos importados mal assimilados, sujeitos às classificações da crítica literária do momento.

João Antônio ressalta que o país já teve grandes escritores preocupados com temas relevantes para a sociedade, o povo e a terra brasileira, destacando os nomes de Lima Barreto, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Oswald de Andrade e Manuel Antônio de Almeida. Segundo João Antônio, esses autores:

Compreenderam uma verdade fundamental e descobriram a chave. Não é possível produzir uma literatura de heróis taludos ou de grandiosidade imponente, nem horizontal, nem vertical, na vida de um país cujo homem, está, por exemplo, comendo rapadura e mandioca em beira de estrada e esperando carona em algum pau-de-arara para o Sul, já que deve e precisa sobreviver. Logo, tais grandezas quiquiriquis [classificações literárias e temas sem vínculo social], salves-salves e loas apoloéticas tropeçam nas próprias pernas. E têm pernas curtas como a mentira. (Antônio, 1975b, p. 144)

Verifica-se que as colocações do escritor paulistano assemelham-se às de Lima Barreto ao defender a valorização dos problemas e particularidades da vida brasileira na escrita literária. É interessante observar como tais posicionamentos de João Antônio vinculam-se aos preceitos defendidos por Tolstói quando define o que é arte. Para o pensador russo, a verdadeira arte deve priorizar o contexto social no qual se desenvolve e despertar a consciência do público para questões relevantes socialmente. Assim como para os autores paulistano e carioca, o tolstoísmo não admite que definições clássicas sejam a base para a produção artística, pois isso leva ao distanciamento, inviabilizando um contágio real entre arte e público. Para João Antônio, a não aderência a temas vinculados à realidade leva a uma produção literária “[...] luso-afro-tupiniquim e deslumbrada, paupérrima e metida a sofisticada, molambenta ou faminta e querendo tomar importâncias altas e ares civilizados”. (Antônio, 1975b, p. 145)

O autor paulistano defende que a verdadeira literatura se recusa a produzir para a glória, vaidade e riso inconsequente de uma sociedade. Esses valores equivocados lembram as colocações de Tolstói acerca da arte voltada à representação de temas vinculados ao poder dominante e, mais do que isso, enaltecendo conceitos perigosos como a sexuali-

dade e degradação do sentido humano da produção artística. Assim como os valores apregoados pelo pensador russo, o escritor paulistano destaca que é necessário não apenas uma literatura voltada para a realidade, mas de um teatro, cinema e jornalismo que exponham, firmam, penetrem a realidade brasileira. Nesse sentido, afirma ainda João Antônio, a literatura da atualidade preocupa-se muito mais com enfoques como os de realismo fantástico, semiologia, supra-realismos e estruturalismos processuais enquanto os verdadeiros aspectos da vida brasileira continuam esquecidos e adiados, aguardando o interesse de comunicadores, artistas e intérpretes. O autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço* ressalta que o tipo de procedimento criativo defendido por ele não é tarefa fácil:

O caminho é claro e, também por isso, difícil – sem grandes mistérios e escolas. Um corpo-a-corpo com a vida brasileira. Uma literatura que se rale nos fatos e não que rele neles. Nisso, a sua principal missão – ser a estratificação da vida de um povo e participar da melhoria e da modificação desse povo. Corpo-a-corpo. A briga é essa. Ou nenhuma. (Antônio, 1975b, p. 146)

João Antônio destaca que para se realizar esse “corpo-a-corpo” é necessário observar problemas antigos, como a miséria e a violência, por uma nova ótica. Seria imprescindível uma postura séria do escritor, mais sensível e fecunda e, principalmente, desvincular a literatura de uma visão distanciada, privilegiando a postura participativa e atuante do escritor ou jornalista em relação aos temas e aos fatos a serem tratados. Essa participação atuante em relação aos temas também pode ser observada nas colocações de Tolstói.

Para o pensador russo, a arte só tem uma efetiva participação no contexto social quando se origina de uma visão próxima da realidade representada, ou seja, a sinceridade sobre o que se escreve é fundamental para se realizar uma arte verdadeira, que produza o contágio de sentimentos elevados aos homens. Embora os preceitos tolstoístas almejem uma elevação espiritual cristã, o que não condiz aos pressupostos de João Antônio, percebe-se a presença de conceitos similares entre os dois escritores, pois o autor paulistano delimita como ponto central da literatura o levantamento de problemas que contribuam para o melhoramento do homem, do país, enfim, da sociedade por meio de uma abordagem sincera e verdadeira. Também para Lima Barreto, o principal fator a ser considerado para que uma obra cumpra uma perspectiva positiva socialmente é a necessidade de sinceridade: “A Arte e Literatura são cousas sérias, pelas quais podemos enlouquecer – não há

dúvida; mas, em primeiro lugar, precisamos fazê-la como todo o ardor e sinceridade. Não é o canto da araponga que parece malhar ferro, mas nem sabe o que é bigorna” (Barreto, 1956b, 221).

Nesse sentido, localiza-se a universalidade dos posicionamentos da doutrina tolstoísta, cuja finalidade é a produção de uma arte que atenda às reais necessidades humanas, desprendendo-a de qualquer vinculação com os interesses da classe dominante. Na visão de Tolstói, a classe dominante é a grande responsável pelo desvirtuamento da arte por preconizar e fomentar um fazer estético que atenda ao seu próprio prazer e deleite. A partir do momento em que a arte passa por um processo de profissionalização, criou-se artistas que fomentam – por serem pagos e estudarem em escolas de arte – essa perspectiva comercial e infrutífera. Dessa maneira, houve uma perda de conteúdo, o abandono da cultura popular e o descontentamento com a vida.

Entende-se que a postura de João Antônio em relação à valorização da cultura de raiz brasileira – aspecto também relevado na obra barretiana – enquadra-se na perspectiva tolstoísta, pois tanto polemiza com a falta de conteúdo quanto com o fato da literatura ater-se, principalmente, a temas de cunho existenciais vivenciados somente pelas classes média e dominante e, portanto, distanciados dos verdadeiros problemas sociais.

Tolstói enuncia que a determinação de um fazer artístico voltado aos anseios das classes altas ocasionou a divisão dos objetos artísticos entre arte para elite e arte para o povo. Na concepção de arte elevada, voltada a ideologia dominante, se utilizam temas e formas complexas que dificultam o entendimento do povo e até mesmo de indivíduos pertencentes às altas classe sociais, visto que usam de linguagem e forma ininteligíveis. A perversidade dessa situação, conforme afirma o pensador russo, é que a massa trabalhadora, de onde provém o pagamento – via cobrança de impostos – desses artistas comprometidos com o poder vigente, torna-se impedida de usufruir dessa arte tanto por lhe ser incompreensível quanto por não poder pagar para frequentar teatros ou óperas. Os subempregados podem, no máximo, trabalhar nos bastidores sob o comando desumano de diretores e artistas que se têm em conta de pessoas superiores por realizarem uma função intelectualizada.

Essa divisão entre trabalhos intelectuais e manuais é constantemente referenciada nas obras de Tolstói que denuncia se tratar de uma manobra efetuada pelo poder dominante para manter-se na posição de comando. Porém, afirma o pensador russo, tal aspecto não passa despercebido pelo camponês ou operário que observa a incoerência entre

o fato dele trabalhar arduamente – enfrentando jornadas desumanas a troco de salários que mal lhes permitem sobreviver –, enquanto os pensadores, cientistas e artistas contam com uma vida de luxos e facilidades. Jayme Magalhães Lima, a partir dessas idéias de Tolstói, assim se expressa a respeito dessa diferenciação entre as classes trabalhadoras e as intelectuais:

Este [o povo] apenas sabe de verdade certa que, enquanto um leva o esterco para o campo ou geme curvado na officina, o outro, sábio, artista ou philospho, repousa agasalhado e repleto, quando não anda pelos bailes e pelas tabernas, jogando e bebendo entre raparigas. (Lima, 1892, p. XVI)

Essa disparidade entre os trabalhos braçal e intelectual também é um dos temas discutidos por João Antônio e Lima Barreto. O autor paulistano entende que o trabalho intelectual não tem maior valor do que o braçal. Ambos os tipos de ofícios são úteis à sociedade, o mais importante é que o homem se sinta realizado profissionalmente⁸. Ao tratar do acesso à arte pelas classes marginalizadas, João Antônio argumenta que se trata de uma injustiça o fato de se supor que a arte não possa atingir a sensibilidade de quem não teve acesso à educação. Para ele, a verdadeira arte atinge todas as esferas da sociedade, desde as subclasses até a elite.

Esse contágio da obra verdadeiramente artística, também defendida por Tolstói, localiza-se no pensamento de Lima Barreto. No texto “Amplius”, originalmente publicado em 1916, o autor carioca, em resposta às críticas recebidas sobre a presença de técnicas do jornalismo em seu romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), argumenta que o mais importante é a mensagem a ser transmitida. Ele diz não priorizar linguagem e forma prolixas que possam dificultar o alcance de sua escrita por todas as faixas sociais. Ao tratar de temas que transmitam suas angústias, ele espera atingir o público leitor com as suas preocupações e sofrimentos de modo a auxiliar na construção de uma humanidade fraterna.

Ainda no mesmo texto, Lima Barreto, ao comentar a afirmação de um leitor quanto à falta de amor romântico em suas obras, afirma que na obra de grandes mestres modernos como Balzac, Tolstói, Turgue-niev, Dostoiévski o amor localiza-se, quase sempre, em segundo plano. Acima de tudo, o principal foco de atenção desses escritores é o homem e assim deve ser para todo aquele que se propõe ao ofício literário: “[...] difundir as nossas grandes e altas emoções em face do mundo e do sofrimento dos homens, para soldar, ligar a humanidade em uma

maior, em que caibam todas, pela revelação das almas individuais e do que elas têm de comum e dependente entre si". (Barreto, 1956c, p. 33)

Percebe-se na diferenciação efetuada por Lima Barreto a perspectiva de um amor universal que não se limita à focalização das relações amorosas entre os sexos, pois isso ocasionaria uma visão limitada. Esse mesmo posicionamento pode ser verificado no pensamento de João Antônio, apresentado em entrevista a Montserrat Filho, ao dizer que o escritor:

[...] não pode deixar de se infiltrar nesta luta [representar a realidade centrando-se no homem], porque no fundo, ela procura um dos objetivos fundamentais da literatura ou de qualquer arte ou meio de expressão que possa merecer esse nome - substituição de falsos valores, por valores mais verdadeiros; a busca da justiça e da igualdade, num mundo dividido pelas injustiças e pelas desigualdades; a substituição de posições saturadas e perniciosas por outras, novas e mais condizentes com a dignidade humana. Não fosse assim, toda a história da literatura estaria equivocada, pois, o ponto central de preocupações da arte literária é o homem e não os ismos, as escolas, as modas, os brilharecos e os embelecocos mentais. (Antônio, 1975)

Observa-se que o elemento fundamental dos pensamentos de João Antônio e Lima Barreto relaciona-se, em grande medida, aos pressupostos do tolstoísmo. Para Tolstói, conforme já enunciado, a arte deve contribuir para um homem e um mundo melhores. O artista deve preocupar-se com a realidade de sua sociedade e trazer à cena artística criações que contribuam para as elevações moral e espiritual humanas. Ressalta-se que a perspectiva religiosa da arte defendida pelo pensador russo não é localizável nos posicionamentos dos dois escritores brasileiros, mas as concepções gerais de amor ao próximo, portanto universal, e de um senso ético em detrimento do estético está estabelecida, conforme as considerações apresentadas.

É interessante observar que no texto de Lima Barreto, "O destino da literatura", anteriormente comentado, onde ele se posiciona afirmativamente sobre a concepção tolstoísta de arte, não há considerações sobre o viés religioso presente nas idéias de Tolstói. Entretanto, o sentido cristão universal preconizado pelo pensador russo é o principal foco da abordagem do autor carioca em relação ao tolstoísmo. Por sua vez, João Antônio, mesmo não enunciando diretamente o viés tolstoísta de sua literatura, também agrega como critério fundamental de seu ofício de escritor a idêntica valorização do homem defendida pelos escritores carioca e russo.

Os valores explicitamente cristãos e religiosos presentes em Tolstói ganham outros matizes em Lima Barreto e João Antônio. Até onde se sabe, eles esvaziam o lado ‘religioso’ em função de paradigmas anarquistas e socialistas que, em intensidades diferentes, permearam o século XX. João Antônio configura-se como um tolstoísta inconsciente, mas o fato de seu pensamento corroborar em muitos aspectos com a filosofia de Tolstói permite afirmar que a presença do tolstoísmo no Brasil firma-se, na produção literária brasileira não apenas no início do século XX, mas alcança, pelo menos, a última década deste século, conforme atesta a produção estética do escritor paulistano.

Enquanto fundamentação ideológica ou visão de mundo, João Antônio acreditava ser barretiano todo o tempo. Prova disso, são as dedicatórias de seus livros dirigidas a Lima Barreto. Porém, na verdade, uma de suas bases fundamentais está em Tolstói. E ele não sabia disso.

Notas

1. Trecho de carta de Tolstói à sua prima Alexandra In: GILLÈS, Daniel. *A vida de Tolstói*. Trad. João Pedro de Andrade. Lisboa: Estúdios Cor, 1962. (p. 137)
2. Metzel, Boris. *Tolstói*. Paris: Éd. Jules Tallandier, 1950.
3. Fala do personagem padre Sérgio, no Filme *Noites com sol*, baseado na obra homônima de Tolstói. Irmãos Taviani. Versátil Home Vídeo, 1990.
4. Pesquisa de pós-doutorado em desenvolvimento na UNESP/ Assis, sob incentivo da FAPESP.
5. A biblioteca pessoal de João Antônio está alocada no Acervo João Antônio, UNESP/ Assis.
6. *Antologia do conto russo* - vol. IV. Trad. Ana Weinberg e outros. Rio de Janeiro: Lux, 1961. *A morte de Ivan Ilitch e Amo e servidor*. Trad. Gulnara Lobato M. Pereira. São Paulo: Saraiva, 1963. TOLSTOI; PUSHKIN e TURGUENIEV. *Três novelas russas*. Trad. Marques Rebelo. Rio de Janeiro: Pongetti, 1961.
7. Não há referências completas sobre as fontes. Informações obtidas na obra *A vida de Lima Barreto*, de Francisco de Assis Barbosa, 1952, p. 348-370.
8. Segundo João Antônio, “[...] Todo mundo tem que ser doutor tem que ser bonito, elegante. Não é nada disso. Há pessoas que detestam o estudo, este estudo livresco, gostam de lidar com mecânica, e daí? Que essas pessoas façam sua mecânica, elas não ficam melhores ou piores por causa disto. O homem tem que fazer a sua coisa, e a nossa educação não está liberando isso”. (SEM AUTOR. “João Antônio” *Oráculo*. São Paulo: Oráculo, s.d.).

Referências

- AGUIAR, Flávio. “Um escritor na República das Bruzundangas”. São Paulo: *Movimento*, 14 de julho de 1975a.
- ANTÔNIO, João. “Corpo-a-corpo com a vida” In: *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975b.

- BARBOSA, Francisco. "Lima Barreto, precursor do romance moderno" In: *Boletim bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, v.42, nº. 3. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 1981.
- _____. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.
- BARRETO, Lima. "Amplius!" In: *Histórias e sonhos*. São Paulo: Brasiliense, 1956c.
- _____. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Brasiliense, 1956a.
- _____. "O destino da literatura" In: *Impressões de Leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1956b.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- "JOÃO Antônio, com nova obra". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 18 jan 1976.
- LIMA, Jayme. *As doutrinas do conde Leão Tolstói*. Porto: Luga & Genelioux, 1892.
- MONTSERRAT FILHO, J. "Ministro tem medo de escritor?" S/L: *Crítica - Caderno Artes e Letras* 5 de maio de 1975.
- TOLSTÓI, Leon. *O que é arte?* São Paulo: Experimento, 1994.
- VERÍSSIMO, José. *Homens e coisas estrangeiras: 1899-1908*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

A Morte de Ivan Ilich: onde Tolstói, Dostoiévski e Norbert Elias se encontram

Resumo: O artigo trata do tema da morte na novela de Tolstói, a partir de uma comparação com *O idiota*, de Dostoiévski, e com as teorias do sociólogo Norbert Elias.

Palavras-chave: ficção russa, morte, sociologia.

Abstract: This article considers the theme of death in Tolstoy's novella, through a comparison with Dostoevsky's *The Idiot* and the theories of the sociologist Norbert Elias.

Keywords: Russian fiction, death, sociology.

*Na manhã seguinte teria de levantar-se de novo, vestir-se,
ir ao tribunal, falar, escrever ou ficar em casa vinte e quatro horas
seguidas, cada uma das quais constituía um sofrimento.
E era-lhe mister viver sozinho à beira do precipício,
sem uma só pessoa que o compreendesse e dele se apiedasse¹.*

Esta solidão no sofrimento da personagem Ivan Ilich, de Tolstói, pode, a princípio, ser interpretada como a sina de alguém egoísta que acabou recebendo uma espécie de punição existencial por ter, durante toda a vida, procurado somente seus interesses. Assim, após ter tido uma existência sem dividir com as pessoas o que a vida lhe trazia de bom, agora ele também se vê – ironicamente e involuntariamente – impedido de dividir também aquilo que a vida traz de mal: o sofrimento oriundo de uma doença, para a qual a medicina da época não possuía um tratamento satisfatório e suficiente.

Esta seria uma possível interpretação da novela “A Morte de Ivan Ilich”, cujo trecho citado expressa bem este dilema existencial da personagem central. No entanto, o que pretendo realizar aqui é uma análise sociológica – ou, ao menos, dar início a ela já que, para realizá-la de maneira mais completa, seria necessário um espaço e tempo maior

para não somente me deter sobre os diferentes aspectos como, também, para realizar uma pesquisa mais demorada sobre outros materiais de pesquisa externos ao texto da novela propriamente.

Assim, dentro dos limites deste artigo, pretendo dar início à minha análise sociológica da maneira como dei início à análise realizada na minha tese de mestrado quando, então, me propus a analisar o romance *O Idiota* de Dostoiévski²: farei uma comparação entre o texto da novela *A Morte de Ivan Ilitch*, de Tolstói, e o ensaio sociológico *A Solidão dos Moribundos* de Norbert Elias.

Como procurarei mostrar, esta análise propiciará uma interpretação que vai além das fronteiras da novela de Tolstói porque esta maneira individualizada (enclausurada e “encapsulada”, para usar um termo decorrente da teoria de Elias) de experimentar o sofrimento que antecede a morte é muito próprio da modernidade, ou seja, trata-se de uma forma que foi construída (e ensinada) socialmente a partir de um processo que se acentuou no século XIX – época em que Tolstói redigiu sua novela, problematizando, assim, os dilemas de uma sociedade em transição.

Sistemas seculares e sua crise

Logo no início do texto *A Solidão dos Moribundos*, Norbert Elias esclarece a razão pela qual a morte pode ser considerada como um tema sociológico:

Não só meios de comunicação ou padrões de coerção podem diferir de sociedade para sociedade, mas também a experiência da morte. É variável e específica segundo os grupos; não importa quão natural e imutável possa parecer aos membros de cada sociedade particular: foi aprendida³.

Assim, se a morte é um fato inevitável na vida de cada indivíduo, por outro lado, a maneira de experimentá-la, ou seja, de encarar os fatos que a antecedem e sucedem-na varia não somente de sociedade para sociedade como, também, dentro dos diferentes grupos que formam cada sociedade.

Curiosamente, em seu ensaio, Norbert Elias cita um texto de Tolstói para ilustrar seus argumentos: *Amo e Criado*. No entanto, nesta novela, os dois personagens encontravam-se isolados no meio da neve. Já em *A Morte de Ivan Ilitch*, há toda uma comunidade de amigos, parentes e criados que, à sua maneira, acompanham não somente a morte de Ivan como, também, o processo de sua doença até, inclusive, o momento do velório. Portanto, a meu ver, trata-se de uma narrativa mais rica e adequada para ilustrar as reflexões sociológicas de Norbert

Elias, pois se, como este disse, a experiência de vivenciar a morte é variável para cada sociedade, o que Tolstói nos oferece, em *"A Morte de Ivan Ilitch"*, é uma fotografia da maneira como determinados grupos a vivenciam no final do século XIX.

Que grupos sociais são estes? Logo no primeiro parágrafo da novela, Tolstói responde a esta questão mostrando uma conversa entre os magistrados do poder legislativo. Trata-se dos colegas de trabalho de Ivan Ilitch, que, ao receberem a notícia da sua morte, começam imediatamente a pensar sobre o reflexo que ela teria sobre suas próprias promoções, pois, agora, uma vaga estaria livre na burocracia estatal. Com isso, Tolstói sintetiza imediatamente a maneira como um determinado grupo social encara a morte. E não se trata de um grupo social periférico, pois esta burocracia estatal era o principal destino daqueles que tinham acesso às melhores faculdades da época – como, inclusive, foi o caso de Dostoiévski, embora este tenha renunciado a esta carreira para se dedicar à literatura.

Mas, embora este grupo – e sua experiência diante da morte – seja predominante na novela de Tolstói, há ainda um segundo grupo que ganha relevância (apesar de ter uma participação secundária) devido à oposição que faz ao sistema secular de crença presente no grupo social a que Ivan Ilitch pertence. Trata-se do grupo social dos camponeses, ou seja, do grupo representante das "raízes russas" que, na novela, é representado pelo criado Guerássim. Aliás, é este aspecto da crença que Norbert Elias apresenta como um dos principais fatores de diferenciação da experiência social da morte nas sociedades:

Nas sociedades mais desenvolvidas, como disse, a busca de ajuda em *sistemas de crenças sobrenaturais* contra o perigo e a morte se tornou menos apaixonada; em certa medida, transferiu sua base para *sistemas seculares de crenças*⁴. (grifo meu)

Dostoiévski diria que essas "crenças sobrenaturais", presentes no camponês russo (estrato social de origem do criado Guerássim), eram essencialmente cristãs, mas, em *A Morte de Ivan Ilitch*, é difícil identificar não somente a origem desta crença como, também, a maneira como ela influencia o jeito de agir de Guerássim. Não há evidências, apenas uma distinção muito marcada em relação ao grupo social em destaque na novela.

Ainda tratarei mais detalhadamente dessas diferenças, logo mais adiante. Para o momento, então, importa destacar que, embora possa existir uma diferença entre a Rússia do século XIX e o que Norbert Elias

chamou de “sociedades mais desenvolvidas”, o fato é que a sociedade russa daquele tempo – e particularmente as classes “mais elevadas”, como a dos magistrados – eram os principais portadores das tendências sociais modernizantes presentes no país. Assim, pertencendo a um período histórico de transição social, Tolstói está, nesta novela, retratando não somente as dificuldades desta transição como, também, está contrapondo a maneira “moderna” com a maneira “tradicional” de experimentar a morte na sociedade.

Como diz Norbert Elias, no trecho anteriormente citado, uma das características das “sociedades desenvolvidas” é a de transferir a busca de ajuda, para enfrentar a morte, das crenças sobrenaturais para os “sistemas seculares de crença”. E uma das bases desse sistema secular, além da pacificação das sociedades e do conseqüente aumento da expectativa de vida, é a prevenção e o tratamento das doenças. Muito embora, completa Elias: “É claro que, vista mais de perto, a situação revela quão tênue ainda é a segurança do indivíduo neste mundo”⁵.

E é justamente isso o que Tolstói mostra em sua novela quando seu protagonista, que levava uma vida tranqüila, de repente se vê enfermo e começa a recorrer a uma dessas bases dos novos mecanismos seculares, disponíveis nas “sociedades mais desenvolvidas”, para o enfrentamento da morte: a medicina.

(...) Praskóvia Fiodorovna [a esposa] disse-lhe que devia submeter-se a tratamento e aconselhou-lhe consultar um médico célebre. Ivan Ilitch foi, pois, à casa do médico. Tudo ocorreu como esperava, isto é, como sempre acontece: a espera, o ar de importância afetada do médico, que Ivan Ilitch conhecia tão bem; a auscultação, as perguntas que exigiam de antemão umas respostas determinadas e evidentemente inúteis, assim como a expressão significativa que parecia dizer que bastava a pessoa submeter-se para que tudo ficasse resolvido, que ele tinha um meio de arranjar as coisas, sempre do mesmo modo, para qualquer pessoa que se apresentasse... Tudo era exatamente igual ao que ocorria no Palácio da Justiça. A mesma atitude que Ilitch adotava perante os acusados era adotada pelo doutor para com ele⁶.

A crença nos sistemas seculares pode ser, nesta citação, observada quando a esposa, Praskóvia Fiodorovna, recomenda que Ivan consulte um “médico célebre”. De fato, como já foi observado por Norbert Elias, a medicina – devido à precária qualidade na prestação do serviço público – pode, ainda hoje em dia, enfraquecer consideravelmente a crença neste sistema secular de enfrentamento da morte. Mas, no caso de Ivan Ilitch, sua posição social lhe permite consultar um médico célebre que

saberia, a princípio, propiciar a cura para sua enfermidade. Portanto, trata-se de uma situação onde esta “crença secular” e moderna poderia ter lugar. A propósito, dado o “ar de importância afetada do médico” parece que até mesmo este possui a crença em questão. Mais tarde, inclusive, poderá se verificar a mesma crença presente na esposa:

(...) sua mulher adotara certa atitude a respeito de sua doença e observava-a independentemente do que ele dissesse ou fizesse.

- Sabem que Ivan Ilitch não pode submeter-se rigorosamente a um tratamento, como qualquer outra pessoa o faria? - dizia ela a seus conhecidos. - Hoje toma as gotas, como o que lhe foi determinado e deita-se à hora certa; mas amanhã, se eu não estiver alerta, esquecer-se-á de tomar o remédio, comerá esturjão, que lhe foi proibido, e ficará jogando whist até à uma da madrugada.

No entanto, ao notar a semelhança entre a impessoalidade do atendimento médico e do trabalho que o próprio Ivan Ilitch desempenhava no Palácio de Justiça, este deduziu que seu estado era bastante grave, mas, por outro lado, sabia também que isso pouco importava ao médico. Inicia-se, assim, o enfraquecimento da crença neste “sistema secular”. No entanto, Ivan Ilitch, talvez ainda por acreditar neste mecanismo de enfrentamento da morte, resolve consultar as opiniões de outros médicos:

“Naquele mesmo mês foi consultar outro médico eminente. Este lhe disse quase a mesma coisa que o primeiro, embora colocasse a questão de outro modo. Seu pronunciamento não fez mais do que aumentar as dúvidas e o temor de Ivan Ilitch. Um amigo de um colega seu - bom médico - diagnosticou sua enfermidade de forma completamente diferente. Embora fosse de opinião que se curaria, só conseguiu conduzi-lo a confusão e dúvidas maiores do que antes, por meio de suas perguntas e de suas hipóteses. Já o médico homeopata se manifestou de maneira diversa; deu a Ivan um remédio, que este tomava às escondidas, fazia já uma semana. Mas, não sentindo alívio algum, veio Ilitch a perder a confiança tanto nos medicamentos anteriores como no novo e caiu em grande prostração⁷.

Como se vê, embora Ivan Ilitch tivesse condições financeiras para consultar médicos eminentes, as diferentes opiniões desses médicos acabam deixando-o confuso - como, aliás, acontece ainda nos dias de hoje. Mas, o fato é que, não sentindo alívio algum, ele cai em prostração chegando, inclusive, ao ponto de pensar em abdicar desta crença nos “sistemas seculares” para voltar-se para um “sistema sobrenatural” - muito embora tenha logo repellido esta perspectiva:

Um dia, uma senhora conhecida relatou uma cura devida a umas imagens. Ivan Ilitch notou, de súbito, que ouvia com atenção e tratava de comprovar a verossimelhança daquele fato. Assustou-se com aquilo. “Será possível que minhas faculdades mentais hajam enfraquecido tanto? – disse a si mesmo. – Isto é absurdo. São tolices. Não devemos deixar-nos levar pelas dúvidas. É preciso escolher um médico e seguir suas prescrições. E é o que vou fazer. Acabou-se!”⁸

Portanto, embora Ivan tenha sido “tentado” a adotar o sistema tradicional/sobrenatural para combater a morte, ele logo desperta para o absurdo da situação. Sociologicamente, isto é bastante interessante porque mostra a incompatibilidade da “maneira moderna” de se viver com a ideologia de uma formação social anterior. Obviamente, esses dois sistemas diferentes e opostos – de enfrentamento da morte – podem coexistir numa fase de transição social e até mesmo depois. Contudo, Ivan Ilitch pertencia ao grupo social onde as tendências “modernizantes” encontravam-se mais presentes. Trata-se, enfim, da verificação do seguinte argumento apresentado por Norbert Elias:

Parece que a adesão a crenças no outro mundo que prometem proteção metafísica contra os golpes do destino, e acima de tudo contra a transitoriedade pessoal, é mais apaixonada naquelas classes e grupos cujas vidas são mais incertas e menos controláveis. Mas, em termos gerais, nas sociedades desenvolvidas os perigos que ameaçam as pessoas, particularmente o da morte, são mais previsíveis, ao mesmo tempo em que diminui a necessidade de poderes protetores supra-humanos⁹.

Ivan Ilitch, portanto, pertencia a este grupo social onde as ameaças e os perigos são mais previsíveis e onde a vida é experimentada com relativa tranquilidade¹⁰. Tranquilidade esta abalada pela presença de uma surpreendente e fatal doença. Neste sentido, há ainda outros dois encontros, com médicos eminentes, que merecem ser destacados. No primeiro desses, Ivan já havia “perdido a fé” neste sistema secular – julgando que isto se constituía numa grande mentira:

Ivan Ilitch *sabia perfeitamente que tudo aquilo não passava de absurdos e de enganos, mas, quando o médico se pôs de joelhos e, aplicando-lhe o ouvido sobre o peito, ora mais em cima, ora mais abaixo, adotou um ar importantíssimo e realizou por cima dele uma série de movimentos ginásticos, o doente submeteu-se a isso da mesma forma pela qual se submetia aos discursos dos advogados, mesmo quando sabia que mentiam e conhecia as razões de suas mentiras*¹¹. (grifo meu)

O interessante, aqui, é que, mesmo acreditando que a afetação do médico não passava de uma grande mentira que todos estão lhe contando (a de que ele pode sobreviver à doença), Ivan se submete ao seu papel de paciente – assim como o médico assume o seu papel de profissional importante, e a esposa o papel de fiel vigilante da dieta e receita dos medicamentos que o seu marido deve tomar.

Mas, há uma última passagem na novela, que mostra um súbito renascer da crença secular de Ivan Ilitch: quando sua esposa, não poupando economias, chama um “médico eminente” para examinar seu caso juntamente com o médico que já lhe tratava. A princípio, Ivan mostra-se igualmente céptico. Porém, depois, parece rever sua posição:

O médico célebre se despediu, com ar grave, mas não desesperançado. Quando Ivan Ilitch, timidamente, lhe perguntou se havia possibilidade de cura, erguendo para ele os olhos brilhantes de medo e de esperança, o doutor replicou que não podia assegurar nada, mas que havia alguma probabilidade. O olhar cheio de esperança com que o doente acompanhou o médico foi tão lastimoso que Praskóvia Fiodorovna verteu umas lágrimas ao sair do aposento para pagar os honorários ao famoso doutor¹².

Essas lágrimas, derramadas pela esposa diante do repentino olhar de esperança do marido, são bastante enigmáticas pois o narrador não faz nenhum comentário sobre o seu significado. Teriam elas significado que a própria esposa tinha consciência de que tudo era realmente uma grande mentira e que, portanto, todos os gastos com os médicos não passavam de paliativos e convenções sociais? Pela narrativa não é possível saber, mas, a julgar pelo estado de satisfação da esposa, com a perspectiva de ir ao teatro naquela mesma noite, seria razoável pensar que nenhuma mudança substancial ocorrera em suas convicções interiores. Assim, parece que ela realmente tinha consciência de que a cura e o restabelecimento do marido era realmente uma mentira socialmente aceita e estabelecida, ou seja, algo que fazia parte da maneira de proceder junto ao moribundo.

Já com Ivan, o surgimento da esperança de cura durou pouco pois, logo depois do médico eminente sair, as dores voltaram. A partir de então, nenhum médico lhe daria mais alívio ou esperança. Curiosamente, a última esperança que experimentou veio de um resquício do “sistema sobrenatural” para se enfrentar a morte – não necessariamente da crença neste sistema mas, sim, da presença de um ritual tradicional.

Quando o sacerdote chegou e Ivan Ilitch se confessou, dulcificou-se, acreditou sentir-se aliviado a respeito de suas dúvidas e, portanto, de seus sofrimentos. Invadiu-o uma esperança passageira. De novo começou a pensar no ceco e na possibilidade de curar-se. Comungou com lágrimas nos olhos.

Depois que o deitaram, após a comunhão, por um momento sentiu-se bem; e novamente renasceu a esperança de viver. Meditou sobre uma operação que lhe haviam proposto. “Viver, quero viver”, dizia a si mesmo. A mulher veio felicitá-lo¹³. (...)

Curioso é notar, no trecho acima, que embora a comunhão ao moribundo seja um ritual da igreja cristã, e pode, portanto, ser interpretado como parte do sistema de crença sobrenatural, a participação, nele, em vez de criar esperança numa vida além da morte (ou ao menos, num consolo para quem está morrendo) o que se tem é um curioso fortalecimento da crença no sistema secular para se enfrentar a morte: “sobre uma operação que lhe haviam proposto” – diz o trecho anterior. Portanto, mais uma vez, Tolstói ressalta a incompatibilidade entre as antigas crenças e a nova maneira “moderna” de se viver, ou melhor dizendo, morrer.

Paradoxalmente, é a lembrança deste estilo de vida que desperta Ivan deste “estado de graça”, promovido pela comunhão, para um sentimento de ódio e revolta causado pela consciência de que tudo que “*tem constituído e constitui tua vida é mentira e engano*”¹⁴. A partir de então, Ivan entra nas suas últimas horas, num estado final de desespero e dor, até finalmente expirar.

A Mentira Social

Esta “mentira”, cuja consciência foi responsável por tirar Ivan Ilitch do sentimento de alívio para lhe despertar para o ódio e desespero final da sua vida, não foi algo repentino mas, sim, uma descoberta gradual que ele foi realizando ao longo de sua doença.

A mentira, aquela mentira adotada por todos, de que ele apenas estava doente, mas não para morrer, e de que bastava que ficasse tranqüilo e se cuidasse para que tudo se arranjasse bem, constituía o tormento principal de Ivan Ilitch. Sabia que, por mais coisas que fizesse, nada se obteria além de sofrimentos ainda maiores e da morte. Atormentava-o o fato de ninguém querer reconhecer o que todos sabiam, até ele mesmo; de quererem continuar mentindo a respeito de sua terrível situação e de o obrigarem a tomar parte em tal mentira.¹⁵

Tolstói revela, aqui, um fato social muito curioso, pois seria impraticável que todos formassem uma espécie de complô combinando, previamente, a mentira que adotariam diante do doente Ivan Ilitch. Trata-se, portanto, de algo que só pode ser explicado segundo o preceito sociológico da “convenção social”, ou seja, trata-se de uma postura que é socialmente aprendida e praticada, alinhando-se, assim, com o pressuposto teórico de Norbert Elias cuja citação foi mencionada no início deste artigo, e, repito, a seguir, apenas para reforçar o pressuposto sociológico do tema em questão:

Não só meios de comunicação ou padrões de coerção podem diferir de sociedade para sociedade, mas também a experiência da morte. É variável e específica segundo os grupos; não importa quão natural e imutável possa parecer aos membros de cada sociedade particular: *foi aprendida*¹⁶. (grifo meu)

O texto de Norbert Elias ajuda a compreender melhor ainda esta mentira coletiva presente na novela de Tolstói. Elias diz que é comum, nas sociedades desenvolvidas, os indivíduos negarem a morte – e, conseqüentemente, o contato e afeição aos moribundos justamente no momento em que estes mais precisam:

Aqui encontramos, sob forma extrema, um dos problemas mais gerais de nossa época – nossa incapacidade de dar aos moribundos a ajuda e afeição de que mais que nunca precisam quando se despedem dos outros homens, exatamente porque a morte do outro é uma lembrança de nossa própria morte. *A visão de uma pessoa moribunda abala as fantasias defensivas que as pessoas constroem como uma muralha contra a idéia de sua própria morte.*¹⁷ (grifo meu)

Norbert Elias diz ainda que, por trás dessa necessidade opressiva de acreditar na própria imortalidade, e da negação da inevitável morte de cada um, encontram-se fortes sentimentos de culpa recalcados – como, por exemplo, o desejo de morte por outrem e o medo de que os outros lhe desejem a própria morte. Esta, inclusive, seria uma teoria razoável para explicar por que os colegas de trabalho e profissão tanto negaram o contato com Ivan Ilitch mas que, ao receber a notícia de sua morte, logo começaram a pensar no reflexo positivo daquele fato para suas próprias carreiras:

Excetuadas as reflexões sobre possíveis nomeações e alterações no serviço, como conseqüência desse falecimento, o fato propriamente dito da morte de um conhecido provocou em quantos receberam a notícia, *tal como sempre ocorre, um sentimento de alegria, por haver morrido outro, e não eles*¹⁸.”

Como se pode ver, neste trecho, o sentimento que inunda os colegas de trabalho de Ivan, ao saber de sua morte, não é o de tristeza, mas sim o de alegria “por haver morrido outro, e não eles”. Curioso, sobretudo, é notar que o narrador diz que esta reação, longe de ser algo muito particular, acontecia freqüentemente: “tal como sempre ocorre”.

Um desses colegas de trabalho, inclusive, confessa que não lhe tinha visitado há muito tempo: “cada vez ia adiantando a minha visita¹⁹”. Depois, dois colegas vão até o velório, mas somente para cumprir uma convenção social, pois o que eles queriam mesmo era sair de lá a tempo para reunirem-se, com outros amigos, a fim de jogar uma partida de whist. Neste velório, inclusive, um dos colegas de Ivan cumpre as formalidades de cumprimentar a viúva e expressar um suspiro de lamento. A viúva, por outro lado, embora cumprisse o seu papel, de esposa que lamenta a perda do marido, mostrou-se muito interessada em saber como obter o máximo possível de rendimentos do Estado por ocasião da morte de seu marido. Esses comportamentos após a morte de Ivan refletem, na verdade, o tipo de atitude que ele recebeu durante sua época de padecimento: uma postura de incompreensão que fortalecia, neste moribundo, o sentimento de solidão.

Alguma coisa horrível, nova, importante como nunca lhe havia acontecido, estava-se realizando dentro de seu ser. E era ele o único a saber disso; os que o rodeavam *não o compreendiam, nem queriam compreendê-lo*, e pensavam que tudo continuava como sempre. *Era isso o que mais fazia Ivan Ilitch sofrer*. Sua família, principalmente a mulher e a filha, que se entregavam por inteiro à vida social, não entendiam nada e se irritavam porque Ivan Ilitch estava sempre de mau humor e se mostrava exigente, como se fosse culpado por isso²⁰.
(grifo meu)

Note-se que não se trata aqui de uma mera incompreensão casual, pois o narrador diz, explicitamente, que as pessoas que rodeavam Ilitch “não queriam compreender” a sua situação. Há, no texto da novela, inúmeros exemplos da manifestação desta postura. Mas, talvez, um seja suficiente para ilustrar bem a postura de falta de afeição da filha²¹ e da esposa²² junto a Ivan Ilitch:

Ao [Ivan] regressar à casa, começou a contar à mulher o que o médico lhe dissera. Mas, quando estava na metade do relato, entrou a filha, de chapéu: preparara-se para sair com Praskóvia Fiodorovna. *Fez um esforço para sentar-se e escutar as palavras aborrecidas de Ivan Ilitch, mas não as pôde suportar até ao fim, nem também a mãe, que disse:*

- Bom, fico muito satisfeita. Agora, debes ter cuidado e tomar os remédios com toda a regularidade. Dá-me a receita; vou mandar Guerássim à farmácia. E foi mudar de roupa²³. (grifo meu)

Assim, todos pareciam não compreender a sua situação - com exceção, porém, de duas pessoas: o filho e Guerássim.

Atrás dele deslizou imperceptivelmente o filho de Ivan Ilitch, com o uniforme novo e de luvas. Tinha grandes olheiras, cujo motivo Ivan sabia. Sempre sentia pena do filho. Afligia-o ver-lhe o olhar assustado e cheio de simpatia. Cria que, excetuado Guerássim, era o único que o entendia e *tinha compaixão por ele*²⁴. (grifo meu)

Não consegui identificar, no texto da novela, a idade do filho de Ivan Ilitch. Mas, é bem possível que ele fosse muito novo para propiciar ao pai algum tipo de alívio para o seu sofrimento - tanto que não se observa nenhum discurso deste filho em toda a novela. De qualquer maneira, o último gesto de afeição que Ivan recebe antes de morrer vem deste filho que, uma hora antes da morte do pai, lhe toma uma das mãos e leva até os lábios começando, em seguida, a chorar²⁵.

Já Guerássim é o criado que propiciou a Ivan o alívio e compaixão que ele ansiava receber dos demais. Guerássim, de origem camponesa é, portanto, representante daquele sistema de crença que se opõe aos "sistemas seculares" modernos - o que pode ser observado ainda no início da novela, quando um colega de trabalho de Ivan Ilitch o encontra no velório:

- Então, Guerássim? Estás pesaroso? - exclamou *Piotre Ivanovitch*, para dizer alguma coisa.

- Foi a vontade de Deus. Todos teremos de chegar a isso - disse o criado, deixando à mostra os dentes brancos e cerrados de camponês²⁶. (...)

Como se pode verificar, nesta citação, Guerássim, com exceção do próprio Ivan Ilitch, é o único que não nega o fato da morte. E o faz não só naquele momento no velório mas também antes, durante o padecimento de Ivan, chegando, inclusive, a reconhecer o fato diante do patrão. Talvez justamente por reconhecer a gravidade da doença, Guerássim sacrificava-se a si próprio em troca do bem-estar de Ivan. Porém, mais do que isso, o narrador diz que Guerássim fazia isso por compadecer-se da situação de Ivan, o que representava um alívio para o sofrimento do moribundo:

[Ivan] Via que ninguém se *apiedaria* dele, porque ninguém podia sequer *compreender* sua situação. O único que o *entendia e se compadecia* dele era Guerássim. Por isso, Ivan Ilitch só se sentia à vontade na companhia dele. Sentia-se bem quando Guerássim passava a noite inteira a segurar-lhe as pernas e não consentia em ir dormir, dizendo: “Faça o favor de não se preocupar, Ivan Ilitch. Depois eu terei tempo de descansar”. Ou também quando, sem mais nem menos, começava a tratá-lo por tu e lhe dizia: “Se não estivesse doente... Mas, estando, como não hei de servir-te?” *O único que não mentia era Guerássim*. Por todos os sinais, era evidente que só ele *compreendia* o que se passava, que não considerava necessário escondê-lo e que *sentia compaixão* pelo amo, esgotado e débil. Uma vez em que Ivan Ilitch instava com ele para que fosse descansar, chegou a dizer, cruamente:

– *Todos nós temos de morrer um dia. Como poderei deixar de servi-lo agora?*²⁷ (grifo meu)

Portanto, apesar do filho também compreender o sofrimento de Ivan Ilitch e de manifestar a sua afeição através do olhar e através do gesto pelo qual leva as mãos do seu pai ao rosto, nos últimos momentos de vida deste, Guerássim é quem efetivamente irá exercitar a sua afeição por um tempo prolongado e de maneira dedicada. Pode-se, enfim, dizer que ele é o principal representante do sistema tradicional de se experimentar a morte – e não é de se estranhar que ele seja, também, de origem camponesa, pois sabemos da desconfiança com que Tolstói olhava para o “processo civilizatório”, isto é, ocidentalizante, de seu país.

Tolstói parece estar querendo dizer, dentre outras coisas, que a despeito de qualquer progresso ou promessa de desenvolvimento propiciado pelas tendências modernizantes do seu país, a maneira de experimentar a morte, nesta nova ordem social, era não somente insuficiente como cruel para quem está se despedindo da vida; e que, sob este aspecto, a maneira tradicional presente no campesinato – representante então do estilo de vida próprio de seu país – é ainda o mais satisfatório e humano.

Ecos de Dostoiévski

Quando, em minha tese de mestrado, fiz a análise do romance *O Idiota* de Dostoiévski, pude verificar a centralidade do sentimento de compaixão na proposta que o autor fazia para o seu tempo: a de uma ética do amor-compaixão (guiada pela convicção na importância deste valor moral) em oposição à proposta ética que era defendida por Tchernichévski e os niilistas (guiada pelos fins a serem alcançados) e que recebeu o nome de “egoísmo utilitário”.

No final de meu trabalho de pesquisa, deparei-me com um artigo que sugeria ecos do pensamento de Tolstói no romance de Dostoiévski – sobretudo no que se refere ao aspecto educativo das crianças: “The Return of Nature: Tolstoyan Echoes in The Idiot”²⁸

Perguntei-me, então, nas considerações finais de minha tese, se não seria possível encontrar também ecos do pensamento de Dostoiévski, expressos no romance *O Idiota*, em obras futuras de Tolstói. A Morte de Ivan Ilitch parece possuir indícios sobre a pertinência desta hipótese, pois, ao longo de toda a novela, se verifica a centralidade do sentimento de compaixão – embora “às avessas”, ou seja, ele ganha relevância justamente por ser algo que não se encontra mais na sociedade:

Além daquela mentira, ou talvez por causa dela, o mais doloroso para Ivan Ilitch era que ninguém se compadecesse dele tanto quanto quisera. Em certos momentos, depois de haver sofrido prolongadas dores, desejava – embora se envergonhasse em reconhecê-lo – que se apiedassem dele como de uma criança doente²⁹.

Como se vê, “o mais doloroso” no sofrimento pelo qual Ivan Ilitch passava era justamente a ausência de compaixão nas pessoas que o rodeavam. É como se ele vivesse numa sociedade onde a ética proposta por Tchernichévski tivesse prevalecido em detrimento daquela de Dostoiévski – proposta pouco menos de vinte anos antes da redação de novela de Tolstói.

Neste sentido, parece que realmente existe, nesta novela de Tolstói, ecos do romance *O Idiota* pois a idéia de compaixão é central em ambos os textos. Resta, porém, realizar um estudo mais aprofundado sobre a diferença (etimológica ou, talvez, contextual para os respectivos autores) entre as palavras *jálosti* e *sostradanie*, pois, enquanto se verifica a existência de ambas em “*O Idiota*”, na novela de Tolstói se utiliza apenas a primeira.

De qualquer maneira, o vínculo entre as duas obras existe e Tolstói parece retomar o tema da compaixão de modo até didático ao expor seus aspectos práticos – como é o caso da citação a seguir:

(...) O único que não mentia era Guerássim. Por todos os sinais, era evidente que só ele compreendia o que se passava, que não considerava necessário escondê-lo e que *sentia compaixão* pelo amo, esgotado e débil.³⁰ (grifo meu)

Assim, junto ao sentimento de compaixão, está também:

- a compreensão da situação grave em que o moribundo se encontrava: “por todos os sinais, era evidente que só ele compreendia o que se passava”;
- e a predisposição em não mentir a respeito da sua realidade: “que não considerava necessário escondê-lo”;

Portanto, parece mesmo que Tolstói retomou e reelaborou a proposta ética de Dostoiévski. E não somente no plano ideológico como, também, no artístico, pois, se em *O Idiota* a proposta de compaixão não se realiza no processo dialógico do romance, ao ser conduzida pelo portador da idéia (Mickhin), em *A Morte de Ivan Ilich* ela se realiza justamente por estar ausente. E esta ausência cria um grande vazio no qual seu protagonista (e também o leitor) se debate em uma náusea solitária e vã.

Notas

1. TOLSTÓI, Leão. *A Morte de Ivan Ilich in “Leão Tolstói: Obra Completa em três volumes”*. (tradução de Milton Amado). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, terceira edição, 1993. (primeira edição, 1961). Página 929.
2. FAUSTINO, Jean Carlo. “*A Ética do Amor em Dostoiévski: análise sociológica do romance “O Idiota”*”. Tese de Mestrado. FFLCH/UNICAMP, 2004.
3. ELIAS, Norbert. “*A Solidão dos Moribundos*” in “*A Solidão dos Moribundos seguido de “Envelhecer e morrer”*”. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. Página 11
4. ELIAS, op. cit., página 13.
5. ELIAS, op. cit., página 14.
6. TOLSTOI, op. cit., página 924.
7. TOLSTÓI, op. cit., página 927.
8. TOLSTÓI, op. cit., página 927.
9. ELIAS, op. cit., páginas 14 e 15.
10. “Mas, em geral, sua existência decorria de acordo com suas crenças: era fácil, agradável e correta.” TOLSTÓI, op. cit., página 922.
11. TOLSTÓI, op. cit., página 939.
12. TOLSTÓI, op. cit., página 940. Texto original: “Знаменитый доктор простился с серьезным, но не с безнадежным видом. И на робкий вопрос, который с поднятыми к нему блестящими страхом и надеждой глазами обратил Иван Ильич, есть ли возможность выздоровления, отвечал, что ручаться нельзя, но возможность есть. Взгляд надежды, с которым Иван Ильич проводил доктора, был так жалок, что, увидав его, Прасковья Федоровна даже заплакала, выходя из дверей кабинета, чтобы передать гонорар знаменитому доктору.” <http://www.magister.msk.ru/library/tolstoy/prosa/tolsl020.htm>
13. TOLSTÓI, op. cit., página 947.

14. TOLSTÓI, op. cit., página 947.
15. TOLSTÓI, op. cit., página 936. Texto original: “Главное мучение Ивана Ильича была ложь, - та, всеми почему-то признанная ложь, что он только болен, а не умирает, и что ему надо только быть спокойным и лечиться, и тогда что-то выйдет очень хорошее. Он же знал, что, что бы ни делали, ничего не выйдет, кроме еще более мучительных страданий и смерти. И его мучила эта ложь, мучило то, что не хотели признаться в том, что все знали и он знал, а хотели лгать над ним по случаю ужасного его положения и хотели и заставляли его самого принимать участие в этой лжи.” <http://www.magister.msk.ru/library/tolstoy/prosa/tolsl020.htm>.
16. ELIAS, op. cit., página 11.
17. ELIAS, op. cit., páginas 16 e 17.
18. TOLSTÓI, op. cit., página 907.
19. TOLSTÓI, op. cit., página 907.
20. TOLSTÓI, op. cit., página 927.
21. “Liza era jovem, forte, estava visivelmente enamorada e renegava a enfermidade, o sofrimento e a morte que impediam sua felicidade.” TOLSTÓI, op. cit., página 941.
22. “Praskóvia Fiodorovna entra no quarto satisfeita consigo mesma, mas como culpada de alguma coisa. Sentou-se um instante e perguntou ao marido como estava passando. Ivan Ilitch percebeu que ela o fazia tão-só por perguntar, e não para inteirar-se de seu estado.” TOLSTÓI, op. cit., página 940.
23. TOLSTÓI, op. cit., páginas 925 e 926.
24. TOLSTÓI, op. cit., página 941. Texto original: “За ним вполз незаметно и гимназистик в новеньком мундирчике, бедняжка, в перчатках и с ужасной синевой под глазами, значение которой знал Иван Ильич. \ Сыновья всегда жалок были ему. И страшен был его испуганный и соболезнующий взгляд. Кроме Герасима, Ивану Ильичу казалось, что один Вася понимал и жалел.” <http://www.magister.msk.ru/library/tolstoy/prosa/tolsl020.htm>
25. TOLSTÓI, op. cit., página 948.
26. TOLSTÓI, op. cit., página 912.
27. TOLSTÓI, op. cit., página 936. Texto original: “он видел, что никто не пожалеет его, потому что никто не хочет даже понимать его положения. Один только Герасим понимал это положение и жалел его. И потому Ивану Ильичу хорошо было только с Герасимом. Ему хорошо было, когда Герасим, иногда целые ночи напролет, держал его ноги и не хотел уходить спать, говоря: “Вы не извольте беспокоиться, Иван Ильич, выплось еще”; или когда он вдруг, переходя на “ты”, прибавлял: “Кабы ты не больной, а то отчего же не послужить?” Один Герасим не лгал, по всему видно было, что он один понимал, в чем дело, и не считал нужным скрывать этого, и просто жалел исчахшего, слабого барина. Он даже раз прямо сказал, когда Иван Ильич отсылал его: \ - Все умирать будем. Отчего же не потрудиться?”. <http://www.magister.msk.ru/library/tolstoy/prosa/tolsl020.htm>
28. ORWIN, Donna. “The Return to Nature: Tolstoyan Echoes in *The Idiot*”. *The Russian Review*, 58 (January 1999), 87-102.
29. TOLSTOI, op. cit., páginas 936 e 937.
30. TOLSTÓI, op. cit., página 936. Texto original: “Один Герасим не лгал, по всему видно было, что он один понимал, в чем дело, и не считал нужным скрывать этого, и просто жалел исчахшего, слабого барина.” <http://www.magister.msk.ru/library/tolstoy/prosa/tolsl020.htm>.

Alienação a auto-imolação em *A morte de Ivan Ilitch*

Resumo: Este trabalho discute a questão da morte, na novela de Tolstói, tendo como enfoque teórico o conceito de reificação.

Palavras-chave: ficção russa, morte, sociologia.

Abstract: This work discusses the question of death in Tolstoy's novella, with a theoretical focus on the concept of reification.

Keywords: Russian fiction, death, sociology.

O tema da morte aparece com frequência na obra de Tolstói, e constantemente está ligado à alienação do indivíduo traduzida na perda de si mesmo, de sua essencialidade humana, como decorrência de sua inserção no sistema de relações sociais de posse, poder e função burocrática. Iniciado em 1860 com o conto *Kholstomiér*, sintomaticamente reelaborado em 1885, isto é, um ano antes da escrita de *A morte de Ivan Ilitch*, agora o tema assume dimensões filosóficas mais amplas e profundas e um sentido trágico mais definido que nas obras anteriores de Tolstói. Este achava que só devemos refletir sobre a morte quando temos em vista a vida em sua essência, porquanto essa ou aquela atitude do homem em face da morte define a qualidade de sua vida e a possibilidade de encontrar um sentido para ela.

As relações intraburocráticas

Tolstói já inicia a novela introduzindo o leitor no ciclo da morte de Ivan Ilitch, com um dado sintomático: a despeito do elevado cargo exercido por Ivan Ilitch no Ministério da Justiça, seus colegas de Corte de Justiça tomam conhecimento de sua morte através de um jornal. Este dado é sumamente relevante, pois traduz com perfeição o sistema de relações afetivas e sociais que impera naquela repartição pública: a surpresa de que são tomados os colegas revela a fria indiferença burocrática pelo destino do colega durante sua prolongada doença.

Segundo Aaron Guriêvitch, “a morte é um dos parâmetros radicais da consciência coletiva” (Guriêvitch, 2003, p. 216). A reação dos colegas à morte de Ivan Ilitch revela total ausência de afetividade e define muito bem sua consciência coletiva: em vez do sentimento natural de perda de um ser humano, e ainda mais colega de quem, segundo o narrador, “todos gostavam”, todos, porém, e sem exceção, começam a pensar em como a subida de um deles ao posto antes ocupado pelo morto provocará promoções em cascata que beneficiarão cada um e trarão como conseqüente melhoria dos vencimentos. Nenhum apego à vida do outro, a morte de um burocrata é mero deslocamento de uma peça no mórbido xadrez da burocracia. Um dos burocratas chega até a pensar em transferir do interior para a capital um cunhado, irmão de sua mulher, para deixá-la contente e evitar que continue a acusá-lo de nunca ter feito nada pelos familiares dela. A essa banalização das relações humanas no ambiente de trabalho somam-se, como diz o narrador, um sentimento de alegria em cada um dos colegas, “porque morreu ele, e não eu”, e a queixa dos conhecidos mais íntimos por terem de cumprir a chatíssima obrigação de assistir às cerimônias fúnebres e fazer uma visita de condolências à viúva, que, para o desânimo e o aborrecimento deles, mora muito longe. Em pleno velório, os colegas de Ivan Ilitch, inclusive Piotr Ivánovitch, seu ex-colega de curso de direito, se fazem presentes mas não estão ali, seus pensamentos os deslocam para a mesa de jogo, eles piscam uns para os outros para lembrar o jogo, decidem que esse “incidente” não pode impedir que eles passem uma noitada agradável à mesa do carteadado. Piotr Ivánovitch acha que o ocorrido com Ivan Ilitch foi uma aventura exclusiva deste, portanto, totalmente estranha a ele. Por isso, os colegas não têm razão para cair em desânimo. Que se dane o morto! E realmente terminam a noite à mesa do carteadado, exceto Piotr Ivánovitch, que a viúva retém com a finalidade de que ele, como “amigo” do morto e conhecedor profundo da burocracia, indique-lhe a maneira apropriada de arrancar o máximo de dinheiro do erário. Como ele lhe diz que além daquilo a que ela tem direito é impossível, ela o dispensa. O corpo do marido está sendo velado, e na sala contígua a mulher trata de extorquir o erário, e assim o autor põe a família de Ivan Ilitch no mesmo sistema de consciência coletiva de seus colegas burocratas. Família e burocracia, juntas, fazem parte de um mesmo sistema de valores, do mesmo ciclo da morte no qual Ivan Ilitch imolou-se em vida, o que nos lembra a opinião de Phillipe Ariès e Pierre Chaunu, para os quais “a relação com a morte é uma es-

pécie de padrão, de indicador do caráter de uma civilização” (Apud Guriêvitch, *ibidem.*).

Ivan Ilitch é objeto e também sujeito desse tipo de civilização, na medida em que lhe dá continuidade e reduplica em sua prática forense a ideologia que a sedimenta. Herda-a do pai, burocrata de carreira, “membro inútil de instituições inúteis”, que, não obstante, termina a carreira em posto elevado e de altos vencimentos como peça de uma engrenagem burocrática que mantém e promove gente inútil, porém dócil a todos os mandos e desmandos que vêm de cima e principalmente dotado de um faro de cão para sondar ossos que cheirem a vantagem no quintal da burocracia. Graças a isso e apesar de sua inutilidade, o pai consegue cavar para Ivan Ilitch o posto de funcionário especial do governador de uma província, de onde começará sua carreira. Isto faz dele um continuador do mesmo sistema burocrático herdado do pai e imune às vicissitudes do tempo que parece estagnado, pois a história de vida do pai está organicamente ligada em um *continuum* à do filho, que não sofre nenhuma evolução no sentido humano e termina a carreira com vencimentos e posição no estamento burocrático idênticos aos do pai, reduplicando os mesmos valores e o mesmo caráter de civilização referido por Ariès e Chaunu.

Ao contrário do pai, descrito pelo narrador como um burocrata cinzento, Ivan Ilitch é homem de talento. Já no início de sua trajetória revela ricos pendores para as diversas funções e o convívio no ambiente de sua futura carreira, uma postura simpática e digna perante superiores e inferiores, firmeza e honestidade no cumprimento de suas atribuições. Apesar de jovem e do temperamento alegre, no exercício das funções é extremamente contido, formal e até severo, e em suas relações funcionais é obsequioso com seu superior e até com a mulher deste, mas faz tudo como manda o figurino da vida burocrática, dentro das formalidades da alta sociedade e com a aprovação de seus superiores. A essa adaptabilidade de Ivan Ilitch a todas as vicissitudes da burocracia soma-se um lema que ele assume como sua verdadeira filosofia da existência: “a vida deve transcorrer de forma leve, agradável e decente”, ou seja, viver é evitar problemas, episódios ou impressões desagradáveis, angústias, aflições, sofrimentos e nunca pensar na morte. Tudo isso decorre da posição que a partir de certa altura da narrativa ele passa a ocupar na sociedade, da função elevada e prestigiosa que exerce, das relações que mantém com representantes do topo da hierarquia social e burocrática.

A alienação e auto-imolação

A alienação, como a entende Marx, é um processo em que a atividade do homem e seus resultados se transformam objetivamente em força autônoma, naquela “força universal da realidade”, de que fala Hegel em *A fenomenologia do espírito*. Trata-se de um processo que exerce sobre o indivíduo um domínio invisível, é hostil aos seus desígnios humanos naturais, e sob seu efeito o homem passa de sujeito ativo a objeto do processo social. Para pôr em prática seu lema, sua filosofia de vida, Ivan Ilitch tem de enfronhar-se na vida burocrática, aceitar e até bancar o jogo ali jogado e impregnar-se de seu espírito como peça de uma engrenagem imensa e impessoal, identificar-se com a função e diluir-se voluntariamente na estrutura do sistema jurídico. Essa diluição é de tal intensidade que até a família se torna um estorvo para sua carreira. Constituíra família como prolongamento do mesmo sistema burocrático, mas, na medida em que ascende no sistema e nele entranha seu desempenho, o sistema vai se convertendo em sua prioridade absoluta, fonte principal de seu prazer e de suas realizações, e a família se torna primeiro secundária, depois um estorvo a esse desempenho, e ele passa a sentir necessidade de afastar-se cada vez mais dela, e quando é forçado a conviver com ela procura fazê-lo na presença de estranhos. Nada mais lhe interessa a não ser a função:

“O principal – diz o narrador – é que Ivan Ilitch tinha o serviço. No mundo burocrático concentrava-se para ele todo o interesse de sua vida. E esse interesse o devorou” (Tolstói, 1974, p.102).

Vê-se, pois, que nosso herói descarrega toda a carga de sua afevidade no exercício frio de analisar e assinar papéis, dar audiências e tomar decisões sempre emanadas da letra fria da lei, e isso constitui todo o interesse de sua vida. Ele traz em sua formação sistêmica, desde os tempos de estudante de direito, os elementos de sua personalidade que se revelarão ideais ao cumprimento das funções que vai assumindo ao longo da vida. Cumpre a rigor o que considera seu dever, e para ele esse dever é aquilo que uma cúpula da burocracia indefinida e impessoal – “pessoas situadas no topo” – considera dever de seus subordinados. Sem aparecer como servil no estrito senso do termo, ele, porém, levado pelo zelo religioso com que cumpre suas funções burocráticas, sente-se atraído pelas pessoas situadas no topo da hierarquia não só burocrática mas também social, assume seus métodos, suas concepções de vida e com elas estabelece relações de amizade. Seu eu antigo, todas as paixões de sua infância e sua

mocidade se diluíram sem deixar maiores vestígios, sua sensibilidade desce ao nível zoomórfico e, como a “mosca que procura a luz”, segundo palavras do narrador, ele sente atração instintiva por aquele mundo do alto. Anula-se como persona, assume o outro socialmente desejado e, deixando-se levar pela sensibilidade, pela vaidade e pelo “liberalismo” de salão desse outro, extingue-se como individualidade e esteriliza-se como agente de sua própria vontade. Desde os tempos de estudante de direito carrega um estereótipo que o acompanha na execução da justiça: naqueles tempos, cometia atos que antes considerava grandes obscenidades e o deixariam com nojo de si mesmo, mas ao saber que a cúpula da justiça e figuras das altas rodas sociais os cometem e não os consideram maus, relega-os ao esquecimento sem nenhum remorso. Portanto, no jovem estudante já habitava o burocrata da maturidade.

Tudo para ele gira sempre em torno do trabalho, do cargo, da função que vai assumindo ao longo da carreira. Coisa muito semelhante ao que Herbert Marcuse chama de princípio do desempenho ou trabalho alienado: “é um trabalho para uma engrenagem que ele não controla, que funciona como um poder independente a que os indivíduos têm de submeter-se se querem viver. E torna-se tanto mais estranho quanto mais especializada se torna a divisão do trabalho. Os homens não vivem sua própria vida, mas desempenham tão-só funções preestabelecidas... trabalham em *alienação*” (Marcuse, 1978, p. 58).

Nessa divisão do trabalho Ivan Ilitch vai subindo gradualmente de função até atingir o topo da hierarquia, e quanto mais sobe mais estranho se torna a si mesmo, é no exercício da função que dele se desentranha aquela alma simpática e comunicativa com que o encontramos no exercício no início de sua carreira como funcionário de missões especiais do governador. Ali, além de servir bem, diverte-se e passa o tempo de modo agradável, comporta-se com dignidade com superiores ou inferiores, dança, em sociedade é frequentemente brincalhão, espirituoso e sempre bondoso, decente e, segundo seus superiores, *bon enfant*. Contudo, apesar da pouca idade é excessivamente formal e até severo, e tudo o que faz visa sempre à aprovação de pessoas do topo da hierarquia burocrática e social. Dois anos depois de ter servido o governador, vamos encontrá-lo na função de juiz de instrução, e aí a dança para ele já é uma exceção. À medida que sobe a escada burocrática, vai assimilando a alma da burocracia e perdendo a pouca seiva de vida que ainda lhe rega a alma original, diluindo-se no formalismo vazio e desumano do meio jurídico e esterilizando sua

pouca afetividade. Não tem intenção clara de casar-se, mas quando Praskóvia Fiódorovna se apaixona por ele (Note-se: é ela que se apaixonou!), ele se pergunta: “De fato, por que não me casar?”. E casa-se, faz algo agradável para si e também porque as pessoas de posições elevadas o consideram correto. A vida conjugal não se associa a afeto, mas a objetos materiais e conforto, e só é suportável enquanto transcorre de modo leve, agradável, alegre e decente, conforme seu lema filosófico, tem a aprovação da sociedade e está presa àquela decência das formas exteriores determinadas pela opinião pública. Como os conflitos com a mulher se intensificam, ele se afasta cada vez mais da família, reage com indiferença à perda de três filhos, refugia-se no trabalho, desviando a “libido para desempenhos” que considera “socialmente úteis” (Marcuse, 1978, p. 58) e encontrando na função burocrática a fonte única e universal de seu prazer e de suas ambições. Esse processo o reduz ao automatismo das formas jurídicas, exerce um efeito narcotizante em seu psiquismo e redundando em seu embevecimento inebriante com o poder e num comportamento narcíseo assim descrito pelo narrador: “A consciência de seu poder, da possibilidade de prejudicar qualquer pessoa que quisesse, a imponência que externava ao entrar no tribunal e nos encontros com os subordinados, seu êxito diante dos superiores e dos subordinados e – o principal – a maestria que experimentava na condução dos assuntos da justiça, tudo isso e mais as conversas com os colegas, os jantares e o jogo de carta alegravam sua vida” (Tolstói, 1974, p. 102).

Essa consciência do próprio poder deforma de tal modo aquele Ivan Ilitch do início da carreira que, em vez de executor imparcial da justiça, transforma-o em agente do arbítrio, levando ao extremo sua desumanização. Assim, sente que qualquer pessoa, seja ela a mais destacada ou independente, está em suas mãos. Basta que ele escreva certas palavras num papel timbrado e essa pessoa importante ou independente será trazida à sua presença como acusada ou testemunha, portar-se-á diante dele e responderá a suas perguntas. Trata-se da internalização da autoridade social, das normas e formalidades do sistema na consciência e também no inconsciente de Ivan Ilitch, ou seja, de um processo que encontra sua síntese na sensação de poder absoluto. Ao mesmo tempo e parafraseando o poeta, trata-se também da transformação do amador na coisa amada pela internalização do eu de Ivan Ilitch no próprio sistema jurídico-burocrático, da diluição total do homem na função, de sua automatização, despersonalização e apagamento, e de tal modo que, segundo informa o narrador, Ivan Ilitch “assimilou com grande rapidez a técnica da atenuação das

questões mais complexas numa forma que excluía completamente sua opinião pessoal” (Tolstói, 1974, p. 98). A consciência do poder redonda na extinção da afetividade de nosso herói e na ilusão de superioridade diante dos demais seres humanos, o que se reflete no tratamento dispensado não só ao réu como também aos simples usuários da justiça. Dominado por um reducionismo que o cega para o resto do mundo, é incapaz de enxergar uma centelha de vida fora da engrenagem burocrática. Daí sua preocupação de afastar tudo o que atrapalhasse o bom andamento do serviço: evitar qualquer tipo de contato que não fosse burocrático, só aceitar motivo burocrático para estabelecer uma relação com alguém, de sorte que, esgotado o motivo burocrático, estava encerrada a relação. E Ivan Ilitch só mantém relações com burocratas: no jogo de cartas, em algum jantar que dá em sua casa seus convidados são sempre burocratas ou gente situada no topo da hierarquia social. Assim, o sistema burocrático, com todas as relações que o envolvem e sedimentam, é sua primeira vida, seu alimento vital, água que lhe sacia a sede, o ar que respira e também a fonte de sua alienação e sua desumanização. “As alegrias do serviço eram alegrias do amor-próprio; as alegrias sociais eram alegrias da vaidade” (Tolstói, 1974, p. 108). Sua despersonalização chegou a tal nível que, fora da função, não mais consegue se encontrar, ser Ivan Ilitch: seu desempenho funcional é o cronômetro de sua vida, a marca de seu tempo alienado, está naquela situação em que, segundo Marcuse, “o homem existe só uma *parcela* de tempo, durante os dias de trabalho, como um instrumento de desempenho alienado” (Marcuse, 1978, p. 59). Tira férias e vai para o campo com a mulher. Mas lá, sem o serviço, “pela primeira vez na vida Ivan Ilitch sentiu não apenas tédio, mas uma insuportável melancolia, e decidiu que não podia viver daquela maneira e que era necessário tomar algumas medidas decisivas” (Tolstói, 1974, p. 103).

A reificação nos objetos

Não se pense, porém, que Ivan Ilitch é só objeto ou vítima do sistema burocrático: é, antes de tudo, produto de uma cultura e uma ideologia que sedimentam esse sistema e têm sido objeto do tratamento sarcástico na literatura russa desde Gógol. Essa cultura ele herda do pai e a entranha em todos os seus atos. Assim, ao concluir o curso de direito e preparar-se para assumir o primeiro emprego, sintomaticamente arranjado pelo pai, vemo-lo assumindo toda a fatuidade do sistema de valores das elites sociais, seu outro socialmente desejado: vestindo-se com roupa da melhor alfaiataria, almoçando com os cole-

gas no restaurante mais famoso, usando mala nova e da moda, caros utensílios de banho e barba e manta, tudo encomendado e comprado nas melhores lojas. Entre esses quesitos há um que define todo o curso posterior de sua trajetória: ele usa no berloque uma medalha com a inscrição *respice finem*, que se pode traduzir como “previsão do fim” e sugere que no Ivan Ilitch principiante da vida burocrática já está o alto funcionário que encerrará a carreira no Ministério da Justiça. Começa assumindo na superfície os hábitos e valores estéticos da classe que detém o sistema econômico e social vigente, para, mais tarde, assumir na prática sua essência ideológica, traduzida na aplicação das leis que regulamentam as relações e o comportamento dos indivíduos e grupos e cujo fim é manter e proteger a estrutura das relações sociais que atende aos interesses daquelas classes. E sem que jamais lhe passe pela cabeça qualquer questionamento.

O culto dos objetos materiais e do conforto integra a mesma cadeia alienante do universo ideológico de Ivan Ilitch. A concepção marxista de alienação tem como um de seus componentes centrais a reificação, expressa na dominação exercida pelos objetos materiais sobre o indivíduo, até torná-lo peça da engrenagem reificante. Aí, as determinações do sujeito se transferem para os objetos e estes passam a exercer sobre ele um poder invisível. É bem verdade que Ivan Ilitch não participa da produção de objetos materiais, base do processo de reificação, mas integra a superestrutura jurídica que dá sustentação ideológica ao sistema de relações econômicas e sociais. E a reificação tanto diz respeito à relação do indivíduo com o trabalho quanto às energias afetivas que ele investe no restante de sua vida. No início da vida matrimonial de Ivan Ilitch, os carinhos da mulher e sua primeira gravidez têm para ele o mesmo peso afetivo-axiológico que o mobiliário novo, a louça nova, o enxoval novo. Quando, após dezessete anos de serviço e ainda promotor, é duas vezes preterido a postos mais elevados e mais bem remunerados, reage pela primeira vez na vida contra colegas, superiores burocráticos e a própria instituição. Às voltas com dívidas decorrentes do modo de vida que seus vencimentos não conseguem bancar, considera-se vítima das maiores e mais cruéis injustiças por receber tais vencimentos, pelos quais a mulher lhe lança em rosto eternos reproches mas que os colegas de igual função consideram normais. Ganha por acaso a almejada promoção para o Ministério da Justiça que lhe dobra os vencimentos, e aí toda a sua antiga ideologia pequeno-burguesa vem à tona: a duplicação dos vencimentos tem um efeito miraculoso, o mundo passa a ser a sua vontade e a representação que ele faz dele, todas as irritações contra

os colegas e o ministério são relegadas ao esquecimento, ele se acha querido e invejado, faz as pazes com a mulher, com quem sempre vivera às turras, e de repente tudo vira um mar de rosas: tudo ao redor é alegre, agradável e decente, e ele está plenamente feliz. Em tudo isso o papel do acaso é enorme: por acaso ganhara a alta promoção, por acaso encontra uma casa ampla e confortável, “como que de propósito ideada para eles” e que sempre fora *o sonho dele e da mulher*, e ele se entrega de corpo e alma à montagem da nova casa, cuida pessoalmente de cada detalhe como papel de parede, tapeçaria etc. Prefere móveis antigos, aos quais atribui um estilo especial: o estilo *comme il faut*, isto é, como manda o figurino, expressão fundamental sempre presente em sua imaginação. Se é verdade que o estilo é o homem, então esse estilo *comme il faut*, aqui associado ao mobiliário antigo, é o figurino conservador que serve de parâmetro para toda a vida de nosso herói. À medida que “seu” desempenho aumenta na montagem da casa, agiganta-se sobre ele a força dos objetos materiais, numa metamorfose gradual em que eles se personificam, ganham vida própria, o real vai dando lugar ao ideal e dominando sua mente a ponto de superar sua capacidade de previsão e levá-lo do mundo material para o mundo ideal, do devaneio, do sonho: “E tudo crescia, crescia, e chegava àquele ideal que ele imaginara para si. Quando chegou à metade da montagem do mobiliário, esta superou suas expectativas... Ao adormecer, ele imaginava o salão na forma como este deveria ficar. Ao olhar para a sala de visitas, ainda não pronta, já enxergava a lareira, o guarda-fogo, a estante, e aquelas cadeirinhas espalhadas, aqueles pratos e pires nas paredes, e os bronzes em seus futuros lugares... Conseguira comprar barato velhos objetos, que davam a tudo um caráter especialmente nobre” (Tolstói, 1974, p. 105). A força reificante dos objetos materiais é tamanha que supera até o apego irrestrito de Ivan Ilitch ao serviço burocrático, sobrepondo-se à nova função. “Nas audiências tinha momentos de alheamento: ficava matutando sobre o tipo de cornija que poria nas cortinas...” Em sua imaginação extasiada, a força dos objetos é tão revivificante que supera até seu tempo vivido, e ele escreve à mulher: “Sinto que estou com uns quinze anos a menos” (Tolstói, 1974, p. 106).

Ivan Ilitch alterna uma alienação com outra: antes a oriunda do trabalho, agora, a que se traduz no gosto pela casa, pelos objetos materiais. No afã alucinado de destacar-se através da casa luxuosa, do mobiliário e dos objetos da decoração, torna-se idêntico aos outros de sua origem e condição social, que reduplicam no mecanismo burocrático e na vida prática o sistema de valores do mundo burguês.

Antes pairava absoluto sobre ele o sistema burocrático, agora são as representações, o gosto e a ideologia do sistema que o dominam. Definitivamente despersonalizado, perde-se na multidão, torna-se mais uma partícula amorfa no cosmo das representações burguesas. Sem ser rico, Ivan Ilitch quer parecer rico, mas só consegue ficar parecido com os não ricos iguais a ele. Com a palavra o narrador:

No fundo, acontecia o mesmo que acontece com todas as pessoas não inteiramente ricas mas que são daqueles que querem se parecer com os ricos e por isso só se parecem umas com as outras” (Ibidem). E acrescenta, depois de enumerar o mobiliário e a decoração da casa de Ivan Ilitch: era “tudo o que certo tipo de pessoas faz para se parecer com todas as pessoas de certa estirpe. E na casa dele tudo era tão parecido que não conseguia sequer chamar a atenção; mas isso lhe parecia algo peculiar (Ibidem).

Em termos objetivos, é essa a grande derrota de Ivan Ilitch: empenhara toda a vida vivida na carreira para assemelhar-se ao outro socialmente desejado, mas consegue tão-somente repetir o caminho de seus semelhantes de carreira e ser igual a eles. Mas ele não o percebe, e em sua subjetividade se sente feliz com as benesses que lhe vêm da nova função. Só um grande abalo poderia despertá-lo desse sonho, e é aí que se dá a grande ironia negra e mordaz: no empenho possessivo de montar a casa, leva um tombo que deflagrará a sua morte, embora os médicos a atribuam a outras causas.

A desreificação na morte

Cabe aqui reiterar as palavras de Tolstói, citadas no início deste trabalho: “essa ou aquela atitude do homem em face da morte define a qualidade de sua vida e a possibilidade de encontrar um sentido para ela”. Entretanto, para que nosso herói encontre esse “sentido”, impõe-se que deixe de coincidir com aquela imagem passiva em que o vemos entrando no sistema e herdando mecanicamente do pai os valores e a ideologia desse sistema. Para tanto, terá de cortar as raízes familiares de sua formação, metonímia da estrutura social dominante, colocar-se fora e acima do sistema de relações culturais e burocrático-deológicas que o reduzira à condição de “coisa”, à mera peça de sua engrenagem, e conquistar sua condição de sujeito consciente da própria vontade. Em suma, terá de desreificar-se.

Ivan Ilitch se vê doente, com um mal incurável, e recorre aos médicos. As atitudes dos médicos em relação a ele são exatamente iguais ao tratamento que ele, como procurador e juiz, dispensava aos réus

e todos os demais usuários da justiça. Comparando-se os dois tratamentos - o dispensado por Ivan Ilitch àqueles réus e usuários da justiça com o tratamento que os médicos lhe dispensam -, impõe-se uma conclusão: a cultura do culto exagerado das formalidades jurídico-burocráticas e das formalidades médicas, com o consequente desprezo pelo ser humano e suas ansiedades, é uma cultura da morte, um sistema de morte. A esse sistema acrescenta-se o tipo de família burguesa que Ivan Ilitch construiu à sua imagem e semelhança, tão indiferente às angústias que o martirizam que a mulher, além de culpá-lo pela doença e irritar-se com ela, só lamenta sua morte porque esta a deixará sem os vencimentos do marido. E ela se junta aos médicos para impedir que Ivan Ilitch tome consciência de seu estado final. As mentiras que ela e os médicos lhe dizem suscitam seu ódio e ofendem sua dignidade porque, forçando-o a participar de uma grande farsa, tentam impedi-lo de chegar à consciência da morte, aceitá-la e preparar-se para ela, além de equipararem o “terrível ato solene de sua morte” ao nível de todas as visitas que a mulher e a filha recebem, às cortinas da casa, ao esturjão servido nos jantares. E assim procedem porque o meio a que ela e os médicos pertencem reduzem a morte “a um acaso desagradável, em parte indecente” (Tolstói, 1974, p. 124), e alegam para isso “aquela mesma “decência” a que ele serviu durante toda a sua vida” (Ibidem). Todos o relegam ao desprezo. O único socorro amigo e desinteressado que ele recebe é o do criado Gerássim, homem do povo, único ser humano real em sua casa e que, por estar fora do sistema, vê a morte com absoluta naturalidade. Só Gerássim preenche a terrível solidão em que ele se encontra. É sintomático que em toda a novela só há um contato de Ivan Ilitch com o filho adolescente: quando o pai está morrendo.

Portanto, a superestrutura jurídico-burocrática, médica e familiar forma uma teia de morte na qual o ser humano é enredado como presa.

Mas, a partir do momento em que toma consciência da morte Ivan Ilitch pensa, pela primeira vez na vida, nos problemas dos outros, passa a uma profunda reflexão filosófica sobre o viver. Começa um processo de desreificação, de desalienação, no qual vai se desenredando daquela teia sinistra e adquirindo uma consciência que o aproxima dos outros seres humanos. A morte o desperta para o real sentido da vida, para a qual ele só encontra justificativa na infância. Ali, longe da ideologia burguesa, ainda era possível experimentar algo verdadeiramente agradável, só que o homem capaz de experimentá-lo já não existia: existia outro Ivan Ilitch, que transformara aquelas antigas alegrias, aquela antiga sensação de vida verdadeira em algo

fútil e amiúde abjeto. Ele passa em revista toda sua vida, e constata que quanto mais vivia mais ia sendo arrastado pelo ramerrão, por um ciclo de morte centrado na família, no trabalho, no dinheiro, na opinião pública:

O casamento... tão acidental, e a decepção, e o cheiro saído da boca da mulher... e o fingimento! E aquele serviço morto, e aquelas preocupações com dinheiro, e assim um, dois, dez, vinte anos a fio -, e tudo a mesma coisa. E quanto mais o tempo passava mais morto ia ficando. Era como se eu caminhasse de modo uniforme por uma montanha, imaginando que a subia. E era isso. Na opinião pública eu subia a montanha, mas tanto quanto a vida me fugia sob os pés... (Tolstói, 1974, p. 132).

Contudo, ainda não consegue aceitar a morte, não vê motivo plausível que a justifique, porque não tirou todas as conclusões de que sua vida foi inútil e não pode morrer com a sensação de mentira. Sua maior dor não é a dor física, a despeito de todos os gemidos que provoca, mas a dor moral. Precisa descobrir sua verdade para superar essa dor. E então constata que o trabalho, o modo de vida, a família, os interesses da sociedade e do serviço formam um único sistema inútil e indefensável. E que, neste, toda a sua vida consciente fora inútil. Antecipando o Paulo Honório de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, foi a profissão que lhe esterilizou a vida e a fez ruim.

Essa descoberta é essencial, mas ainda lhe falta uma coisa: superar a concepção de morte banalizada em seu meio, em sua cultura, onde ela é reduzida a um desagradável acaso, a algo indecente que só provoca dor e pavor. Desde que tomou consciência da gravidade da doença começou sua luta contra todos ao redor pelo direito à morte, mas só depois de superar aquela concepção idiota e concluir que a morte é a consequência mais natural do viver, que só depois de se sentir bem consigo mesmo, de reencontrar sua real essência humana e superar a dor e o pavor da morte é que conquista sua própria concepção de morte e consegue morrer. Tem sua própria morte, sem afeição macabra, natural, totalmente contrária à outra morte concebida em seu meio. Daí a razão do título deste ensaio.

Atualidade chocante

O tema da morte como tema filosófico é tão importante em *A morte de Ivan Ilitch* que a vida da personagem ocupa apenas dois capítulos entre os doze e quatorze páginas entre as cinquenta e quatro que compõem a novela. Se compararmos o consumismo desenfreado e alienante

de nossos dias, o apego de nossos magistrados às formalidades frias e burocráticas da lei, a relação da medicina com o paciente como simples cobaia ou objeto de lucro, pois bem, se compararmos tudo isso com a representação desses mesmos temas na novela de Tolstói, não poderemos nos furtar a uma constatação: a novela é de uma atualidade chocante.

Referências bibliográficas

Guriêvitch, Aaron. *A síntese histórica e a Escola dos Anais*. Tradução de Paulo Bezerra, São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

Marcuse, Herbert. *Eros e civilização*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, 7ª edição.

Tolstói, L. *Smiert Ivana Ilitchá* (A morte de Ivan Ilitch). Moscou: Ed. Khudójestvennaya Literatura, 1974.

Aliocha, o Pote

Aliochka (1) era o mais novo dos irmãos. Apelidaram-no Pote porque, certa vez, sua mãe o mandara levar um pote de leite à mulher do diácono, mas ele tropeçou e quebrou-o. Sua mãe deu-lhe uma surra e as crianças começaram a provocá-lo, chamando-o de “Aliochka, o Pote”. Esse passou a ser o seu apelido.

Aliochka era um menino mirrado, com orelhas de abano (suas orelhas pareciam asas), e seu nariz era grande. As crianças provocavam-no: “O nariz do Aliochka parece um pau entre duas corcundas”. Na aldeia havia uma escola, mas Aliocha não conseguiu aprender e tampouco tinha tempo para se educar. Seu irmão mais velho vivia na cidade, na casa de um comerciante, e Aliochka começou a ajudar o pai desde criança. Com apenas seis anos de idade, ele pastoreava ovelhas e vacas com sua pequena irmã pelos campos e, depois de crescer um pouco, começou a pastorear cavalos dia e noite. A partir dos doze anos, ele já arava a terra e guiava uma carroça. Faltava-lhe força, mas não lhe faltava habilidade. Estava sempre alegre. As crianças riam dele, ele calava-se ou ria. Se o pai o repreendia, ele calava-se e escutava. Mal terminavam de repreendê-lo, ele sorria e começava a fazer o trabalho que estivesse à sua frente.

Aliocha tinha dezenove anos de idade quando seu irmão foi recrutado como soldado. E o pai mandou-o para a casa do comerciante, no lugar do irmão, como caseiro. Deram a Aliocha as botas velhas do irmão, uma *chapka* (2) do pai e uma *podiovka* (3), e o levaram à cidade. Aliocha mal se continha de felicidade naquela roupinha, mas sua aparência não agradou ao comerciante.

- Eu pensei que você traria um homem de verdade para ocupar o lugar de Semion – disse o comerciante, lançando um olhar para Aliocha.
- E você chega aqui com um fedelho desses. Para que ele presta?
- Ele pode fazer tudo: atrelar cavalos, ir para um lado e outro e trabalhar duro. Apenas sua aparência é a de um galho seco, mas ele é forte.
- Se é assim, então, logo veremos.

- E, além de tudo, ele é manso. Dá gosto vê-lo trabalhar.

- Fazer o quê? Que fique, então!

E Aliocha passou a viver naquela casa.

A família do comerciante não era grande: compunha-se de sua mulher, da velha mãe, do filho mais velho - casado, quase sem estudo, e que trabalhava nos negócios do pai -, de um segundo filho, estudado e que, depois de concluir o curso ginasial, fora expulso da universidade e vivia com os pais, e de uma filha mais nova, ainda ginasiana.

No começo, Aliocha não agradou, pois seus hábitos eram grosseiros, vestia-se mal, não tinha bons modos e tratava a todos por "você", mas logo foram se acostumando com ele. Aliocha trabalhava ainda melhor do que seu irmão. Era, de fato, manso: mandavam-no fazer tudo, e ele fazia tudo com gosto e rapidez, passando, sem descanso, de um serviço a outro. E assim, a exemplo do que acontecia em sua casa, ali também todos os serviços recaíam sobre ele. Quanto mais fazia, tanto mais tarefas acumulavam-se. A patroa, a mãe do patrão, a filha, o filho, o caixeiro, a cozinheira, todos o mandavam ora para cá ora para lá, obrigando-o a fazer isto e aquilo. Ouvia-se apenas: "Corra aqui, irmão!", ou: "Aliocha, faça isto! Mas será que você se esqueceu de fazer aquilo? Olhe lá, Aliocha, não se esqueça!". E Aliocha corria, e fazia, e era cuidadoso, e não se esquecia, e dava conta de tudo e sorria sempre.

Em pouco tempo, as botas que pertenceram a seu irmão ficaram rotas, o patrão ralhou com ele porque ele andava com elas em farrapos e os dedos à mostra, e mandou-o comprar um par novo na feira. Embora as botas fossem novas, e Aliocha estivesse feliz com elas, seus pés continuavam velhos, doíam-lhe à noite devido ao corre-corre, e ele irritava-se com eles. Aliocha temia que seu pai pudesse se aborrecer quando, ao chegar para receber o dinheiro, o comerciante descontasse do salário a quantia gasta nas botas.

No inverno, Aliocha levantava-se antes do amanhecer, rachava lenha, depois varria o quintal, alimentava a vaca, o cavalo, e dava-lhes de beber. Depois, acendia as *piétchkas* (4), engraxava as botas, escovava a roupa do patrão, acendia os samovares, limpava-os; depois, ou o caixeiro chamava-o para carregar a mercadoria, ou a cozinheira mandava-o sovar a massa e limpar as caçarolas. Depois, mandavam-no ir à cidade, quer para levar um bilhete, quer para pegar a filha da patroa no ginásio, ou para comprar unguento para a velha. "Onde você estava, maldito?" - diziam-lhe ora um, ora outro. "Pra quê? Aliocha faz rapidinho. Aliochka! Oh Aliocha!" E Aliochka corria.

Ele engolia o desjejum e raramente chegava a tempo para almoçar junto com todos. A cozinheira xingava-o porque ele aparecia depois de

todos mas, apesar disso, sentia pena dele e guardava-lhe comida quente para o almoço e para o jantar. Havia especialmente muito trabalho antes e durante as festas. E Aliocha alegrava-se durante as festas, sobretudo porque, nesses dias, davam-lhe algumas gorjetas que, embora pequenas, e somassem sessenta copeques, eram, enfim, o seu dinheiro. Ele podia gastá-lo como bem desejasse, já que nunca via o seu próprio ordenado. Seu pai chegava, pegava o dinheiro com o comerciante e não parava de xingar Aliocha porque ele havia estragado as botas em pouco tempo.

Quando juntou dois rublos do dinheiro das “gorjetas”, comprou, a conselho da cozinheira, uma malha de lã vermelha e, quando a vestia, não conseguia tirar dos lábios o sorriso de prazer.

Aliocha falava pouco; quando falava, era sempre entrecortado e breve. E quando lhe mandavam fazer alguma coisa, ou perguntavam-lhe se ele podia fazer isto e aquilo, ele sempre respondia sem pensar: “Posso tudo” - e, em seguida, arregaçava as mangas e fazia.

Preces, ele não sabia nenhuma, tinha se esquecido das que sua mãe lhe ensinara, no entanto, rezava à sua maneira, de manhã e à noite, persignando-se com as mãos.

Assim, Aliocha viveu um ano e meio; e, de repente, na segunda metade do segundo ano, deu-se o mais estranho fato de sua vida. Tal fato consistia na surpreendente descoberta de que, além das relações humanas que as pessoas mantêm entre si por necessidade, existem outras relações bem especiais: diferentes daquelas que consistem em limpar botas, carregar compras ou atrelar cavalos. Em que uma pessoa simplesmente precisa da outra, desejando servi-la e agradá-la, e que ele próprio, Aliocha, era uma pessoa assim. Ele soube disso pela cozinheira Ustinia. Ustiucha (5) era órfã, jovem e tão trabalhadeira quanto Aliocha. Ela passara a sentir pena dele e, pela primeira vez, Aliocha compreendeu que ele, que a sua própria pessoa - e não os seus serviços - mas que ele era necessário a outro ser humano. Quando sua mãe sentia compaixão por ele, Aliocha sequer percebia, parecia-lhe que assim deveria ser, e que era algo totalmente natural, como se ele próprio se compadecesse de si mesmo. Mas então, Aliocha percebeu de repente que, embora Ustinia fosse-lhe totalmente estranha, ela sentia pena dele, guardava-lhe *kacha* (6) com manteiga numa vasilha e, enquanto ele comia, ela olhava-o com o queixo apoiado no braço em mangas arregaçadas. Ele lançava-lhe um olhar, ela sorria, e ele também sorria.

Aquilo era tão novo e estranho que, no começo, Aliocha ficou assustado. Ele sentiu que o incomodaria servir como havia servido até então. Mas, apesar de tudo, estava feliz e, quando via suas calças cer-

zidas por Ustinia, meneava a cabeça e sorria. Quando trabalhava, ou ia para um lado e outro, lembrava-se sempre de Ustinia e dizia: “Ah, mas essa Ustinia!” Ustinia ajudava-o quando podia, e ele também a ajudava. Ela contou-lhe sua sina, como ficara órfã, como fora acolhida por uma tia, como a mandaram para a cidade e como o filho do comerciante a assediava e ela o pusera em seu devido lugar. Ustinia gostava de falar, e Aliocha escutava-a com prazer. Ele ouvia dizer que, frequentemente, acontecia de os mujiques que vivem nas cidades casarem-se com as cozinheiras. E, certa vez, ela perguntou-lhe quando o casariam. Ele disse que não sabia, e que não queria se casar com nenhuma moça da aldeia.

– Quer dizer que você já tem alguém em vista. – disse ela.

– Sim, eu me casaria com você. Será que você casaria?

– É... bobo, bobo... Mas sabe direitinho o que falar - disse ela, batendo-lhe com o pano de prato nas costas. – E por que não casar?

Antes da Quaresma, o velho foi à cidade para receber o dinheiro. A mulher do comerciante ficara sabendo que Aleksei queria se casar com Ustinia, e aquela notícia não lhe agradara.

– Ela vai engravidar e, com uma criança, para que vai servir? - disse ela ao marido.

O comerciante entregou o dinheiro ao pai de Aleksei.

– E então, como é que ele está indo? – perguntou o mujique. – Eu disse que ele é manso.

– É, manso, manso, mas meteu bobagens na cabeça. Inventou de se casar com a cozinheira. Eu não quero manter empregados casados. Isso não me convém.

– Bobo, bobo, mas o que ele inventou? – disse o pai. Não se preocupe. Eu o farei desistir.

Chegando à cozinha, o pai sentou-se ao lado da mesa e ficou à espera do filho. Aliocha, que corria com seus afazeres, voltou ofegante.

– Pensei que você fosse sensato. Mas o que você inventou? – disse o pai.

– Eu? Nada.

– Como nada? Você quer se casar. Eu o casarei quando chegar a hora, e casá-lo-ei com a pessoa certa, e não com qualquer puta da cidade.

O pai falou muito. De pé, Aliocha suspirava. Quando o pai terminou, Aliocha sorriu.

– Então, eu posso desistir.

– Veja lá.

Quando o pai saiu, Aliocha ficou só com Ustinia e contou-lhe (ela ficara parada atrás da porta, escutando enquanto o pai falava com o filho):

– Nosso caso não deu certo. Escutou? Ele ficou bravo e não permite. Ustinia pôs o rosto no avental e começou a chorar baixinho.

Aliocha estalou a língua.

– Tenho de obedecer. Não tem jeito, preciso desistir.

À noite, quando a mulher do comerciante mandou Aliocha fechar o postigo, ela disse-lhe:

– E então, escutou o seu pai, desistiu das suas bobagens?

– Claro que desisti. – Aliocha disse, riu, e chorou em seguida.

Desde então, Aliocha não falou mais sobre casamento com Ustinia e continuou a viver como antes.

Na Quaresma, o caixeiro mandou-o retirar a neve do telhado. Ele subiu no telhado, limpou tudo, começou a arrancar os cristais de gelo presos à calha, seus pés deslizaram e ele caiu com a pá nas mãos. Por infelicidade, não caiu sobre a neve, mas sobre a cobertura de ferro da entrada. Ustinia e a filha da patroa correram até ele.

– Machucou-se, Aliocha?

– Não, não me machuquei. Nada.

Ele tentou levantar-se, mas não conseguiu, e sorriu. Levaram-no para o seu quarto. Chamaram um enfermeiro. Ele o examinou e perguntou-lhe onde lhe doía.

– Dói tudo, mas não é nada. Só que o patrão vai ficar bravo. É preciso avisar o papai.

Aliocha passou dois dias e duas noites acamado e, na terceira manhã, chamaram o pope.

– Você não vai morrer, vai? – perguntou Ustinia.

– Fazer o quê? Será que vamos viver para sempre? Um dia será preciso, - replicou rapidamente Aliocha, como de costume. – Obrigado, Ustiucha, por ter se compadecido de mim. Viu como foi melhor não nos terem permitido casar? Do contrário, como seria? Agora tudo está bem.

Rezou, junto com o pope, apenas com as mãos e com o coração. E, em seu coração, havia o sentimento de que, se aqui é bom para aquele que obedece e não ofende, também lá será bom.

Aliocha falava pouco. Pedia apenas que lhe dessem de beber e, o tempo todo, surpreendia-se com alguma coisa.

E, surpreso com alguma coisa, estirou-se e morreu.

São Paulo, 14 de novembro de 2005.

Notas

1. Diminutivo de Aliocha. Aliocha: diminutivo de Aleksei. (N.T.)
2. Típico chapéu russo, usado no inverno. (N.T.)
3. Típico casaco usado pelos mujiques. (N.T.)
4. Típico forno-fogão de tijolos e barro, usado para cozinhar, assar e aquecer a casa. (N.T.)
5. Espécie de mingau (de grãos, legumes ou tubérculos) muito comum nas refeições russas. (N.T.)
6. Diminutivo de Ustinia. (N.T.)

Bibliografia recente sobre Tolstói

- ALEKSANDROV, Vladímír. *Limits to interpretation: the meanings of Anna Karenina*. Madison, The University of Wisconsin Press, 2004.
- ALEKSÊIEVA, Galina. *Liev Tolstói i mirovaia literatura*. Tula, Iásnaia Poliana, 2007.
- CAHIERS LÉON TOLSTOI. Paris, Institut d'Études Slaves, números 1-17 (de 1984 a 2006). [a principal publicação em francês sobre o assunto, com números temáticos].
- DENNER, Michael A. "Dusting off the couch (and discovering the Tolstoy connection in Shklovsky's "Art as device")". *Slavic and East European Journal*, 52, 3, 2008.
- EMERSON, Caryl. "Solov'ev, the late Tolstoy, and the early Bakhtin on the problem of shame and love". *Slavic Review*, fall 1991, pp.663-671.
- FEUER, Kathryn B. *Tolstoy and the Genesis of War and Peace*. Cornell, Cornell University Press, 1996.
- GULIN, A. V. *Liev Tolstói i puti rússkoi istórii*. Moscou, IMLI-RAN, 2004.
- KNAPP, Liza e MANDELKER, Amy. *Approaches to teaching Tolstoy's Anna Karenina*. Modern Language Association of America, 2003.
- MANDELKER, Amy. "A painted lady: Ekphrasis in *Anna Karenina*". *Comparative Literature*, winter 1991, vol. 43, n. 1, pp. 1-19.
- MEDZHIBOVSKAYA, Inessa. *Tolstoy and the religious culture of his time; a biography of a long conversion, 1845-1885*. Lanham, Lexington Books, 2008.
- MORSON, Gary Saul. *Anna Karenina in our time: seeing more wisely*. New Haven, Yale University Press, 2007.
- ORWIN, Donna T. *The Cambridge companion to Tolstoy*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- ORWIN, Donna T. *Tolstoy's art and thought, 1847-1880*. Princeton, Princeton University Press, 1993.

- RIÉMIZOV, V. B. *Tolstóvski ejegódnik*. 2003. Tula, Dizain-Kollégua, 2006. [série de anuários tolstoianos que se estende por vários anos, com muitos artigos críticos]
- TAVIS, Anna A. "Rilke and Tolstoy: the predicament of influence". *The German Quartely*, spring, 1992, pp. 192-200.
- TOLSTOY STUDIES JOURNAL*, vol. I-XX (de 1988 a 2008). [importante revista acadêmica na área de estudos tolstoianos]

Informações gerais

A revista Fragmentos publica, desde 1986, volumes mistos e monográficos com artigos e resenhas inéditos - em alemão, espanhol, inglês, italiano e português - referentes a línguas e literaturas estrangeiras.

Normas para a apresentação do texto

Os trabalhos submetidos devem:

- ◆ ser inéditos;
- ◆ apresentar um resumo de até 100 palavras, na língua do artigo e em inglês (no caso de artigo escrito em inglês, apresentar resumo em inglês e em português);
- ◆ apresentar palavras-chave (na língua do artigo e em inglês);
- ◆ conter até 5.000 palavras para artigos e 1.000 para resenhas;
- ◆ ser digitados em Word, fonte Times New Roman, corpo 12;
- ◆ não apresentar negritos e sublinhados. Citações dentro de parágrafos ou em língua estrangeira devem estar entre “aspas”. Citações destacadas devem estar sem aspas. Destaques de palavras ou expressões devem estar em itálico;
- ◆ apresentar apenas Notas Finais (converter as notas de rodapé em notas finais);
- ◆ apresentar as Notas Finais antes das Referências.
- ◆ Os títulos das Referências devem ter o seguinte formato básico: Sobrenome do autor, Nome. Título do livro. Local de publicação: Editora, data da publicação. Ex: Paratore, Ettore. História da literatura latina. Trad. Manuel da Rosa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983.
- ◆ Citações no texto: o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação. Quando necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separadas por vírgula e precedidas de p. Ex: (Arvin, 1946, p. 10).
- ◆ Eventuais figuras (desenhos, gráficos, tabelas, fotos, etc.) devem ser enviadas em arquivos separados.
- ◆ Dados adicionais:
 - nome da instituição a que está vinculado o autor;
 - endereço do autor para correspondência e e-mail.

Importante:

Os textos serão avaliados pela Comissão Editorial, Conselho Consultivo e pareceristas ad hoc. Os textos que não estiverem de acordo com as Normas Editoriais serão devolvidos para que sejam feitas as devidas alterações.

A revista detém os direitos autorais sobre a edição dos trabalhos aceitos. A revista não se responsabiliza pelos conceitos, idéias e opiniões emitidas pelos autores.

Os originais deverão ser enviados por correio eletrônico: revis-tafragmentos@gmail.com. Cada autor receberá dois exemplares da revista.