

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO
MESTRADO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO**

Eliana Moura Carvalho Mattos

Tolstói como pensador religioso: arte, religião e subjetividade

Juiz de Fora

2022

Eliana Moura Carvalho Mattos

Tolstói como pensador religioso: arte, religião e subjetividade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Ciência da Religião. Área de Concentração: Tradições Religiosas e Perspectivas de Diálogo.

Orientador: Prof. Dr. Jimmy Sudário Cabral

Juiz de Fora

2022

Eliana Moura Carvalho Mattos

Tolstói como pensador religioso: arte, religião e subjetividade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciência da Religião. Área de Concentração: Tradições Religiosas e Perspectivas de Diálogo.

Aprovada em 11 de julho de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jimmy Sudário Cabral – orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Jonas Ross
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Alex Villas Boas
Universidade Católica Portuguesa

Aos meus pais,
que tiveram a melhor das intenções
ao me trazerem à vida.

AGRADECIMENTOS

A Jimmy Sudário Cabral e a Jonas Roos, pela oportunidade e pela resolução da “síndrome da folha em branco”, respectivamente.

À família: Maria Moura Carvalho, José Carvalho Filho, Denise Moura Carvalho e Thiago da Silva Mattos.

À Universidade Federal de Juiz de Fora, que fez por mim o que muitos pais não fariam por seus filhos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior, Capes, pela bolsa que possibilitou esta pesquisa.

Rafael e Arlene, obrigada pela amizade, pelas leituras críticas e pelas longas tardes estudando juntos.

“O sentido precede aos homens e a eles sobrevive.” (LUKÁCS, 2009, p. 132, adaptado)

RESUMO

Liev Tolstói, literato russo do século XIX, autor de clássicos da literatura mundial, como *Ana Kariênina*, alcançou, para além (e através) de uma produção literária memorável e única, o desenvolvimento de um pensamento religioso próprio, o qual pode representar uma proposta de Teoria da Religião consistente e prática, conseqüente de sua reinterpretação do Cristianismo da Igreja por meio do Cristianismo dos Evangelhos. Esse confronto o levou a rejeitar o sistema religioso vigente e a entrar em atrito com ele, em função de questões primordialmente éticas. No contexto de uma Rússia assombrada pelo problema de Deus, Tolstói vê na religião disseminada pela Igreja e autorizada pelo Governo o princípio da configuração dos problemas sociais vividos pela Rússia do dezenove. Diante do esfacelamento e da insuficiência do mundo, enfrentando um vazio de sentido que só se vê consolado mediante o amor e a justiça, Tolstói escreve em busca de responder à questão-chave de suas investigações teológico-religioso-literárias: *Afinal, como viver?* Esta dissertação propõe demonstrar como a compreensão particular de cristianismo e religião de forma geral aparece na arte madura de Tolstói, com a sistematização de seu pensamento religioso, partindo de sua crítica da civilização burguesa e da arte como sua linguagem de resistência e seu veículo propício para disseminação de valores religiosos. Para isso, compõe-se brevemente o cenário histórico-filosófico e religioso dessa Rússia, seguindo por um panorama geral sobre Romantismo e literatura, demonstrando as condições culturais, sociais, históricas e filosóficas que desafiaram Tolstói a caminhar entre os textos de sua fase tardia: os ensaísticos, como *Minha Religião*, *O que é arte?* e *O reino de Deus está em vós*, nos quais fundamenta e sistematiza valores religiosos, e os literários, como *A morte de Ivan Ilitch* e *Ressurreição*, nos quais visa apontar, no vislumbre de sua arte como religião/religião como arte, os problemas éticos de uma sociedade controlada pela Igreja e pelos “valores” da Modernidade. Tais digressões permitirão que se desvende seu próprio conceito de religião, respondendo às perguntas: O que é religião para Tolstói? O que é arte para Tolstói?

Palavras-chave: Religião. Literatura. Filosofia. Literatura Russa. Filosofia Russa. Tolstói.

ABSTRACT

Leo Tolstoy, the nineteenth century's Russian literary writer – author of classics of world literature, such as *Anna Karenina* – achieved, in addition to (and through) a memorable and unique literary production, the development of a religious thought of his own, which can represent a proposal for a consistent and practical Theory of Religion, consequent to his reinterpretation of the Christianity of the Church through the Christianity of the Gospels. This confrontation led him to reject the prevailing religious system, entering into friction with it, due to primarily ethical issues. In the context of a Russia haunted by the problem of God, it's in the religion disseminated by the Church and authorized by the Government, that Tolstoy sees the principle for the configuration of the social problems experienced by nineteenth-century Russia. Notwithstanding the world's brokenness and insufficiency, and facing an emptiness of meaning that can only be consoled through love and justice, Tolstoy writes in search of an answer to the key question of his theological-religious-literary investigations: 'How does one live, after all?' This paper aims to demonstrate how his particular understanding of Christianity, and religion in general, appears in Tolstoy's mature art. We shall look at the systematization of his religious thoughts, starting from his critique of the *bourgeois* civilization, along with art as its language of resistance, and its vehicle for the dissemination of religious values. In order to achieve this, we will briefly compose the historical-philosophical and religious scenario of Russia at that time, followed by an overview of Romanticism and literature, demonstrating the cultural, social, historical, and philosophical conditions that challenged Tolstoy to navigate among the texts of his late phase: the essayistic ones, such as "My Religion (What I Believe)", "What is Art?" and "The Kingdom of God is Within You", in which he substantiates and systematizes religious values. Also, the literary ones, such as "The Death of Ivan Ilitch" and "Resurrection", in which he aims to point out – in the glimpse of his 'art as religion/religion as art' – the ethical problems of a society controlled by the Church and by the "values" of Modernity. Such digressions allow the unravel of his own concept of religion, answering the questions: What is religion for Tolstoy? What is art for Tolstoy?

Keywords: Religion. Literature. Philosophy. Russian Literature. Russian Philosophy. Tolstoy

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 TOLSTÓI: UM LUGAR DE FALA	17
1.1 EM POUCAS PALAVRAS – BREVE PANORAMA	17
1.2 ENTRE PALAVRA E MUNDO: A CONSTRUÇÃO DO LUGAR DE TOLSTÓI	20
1.3 ROMANTISMO, LITERATURA E CRÍTICA DA CIVILIZAÇÃO	30
1.4 DEUS NA FORMA ROMANCE – SUBJETIVIDADE E RELIGIOSIDADE	34
1.5 ROMANTISMO, LITERATURA E CRÍTICA DA CIVILIZAÇÃO – DA RÚSSIA A TOLSTÓI	36
2 ROMANTISMO, LITERATURA E INTERIORIDADE EM TOLSTÓI.....	43
2.1 NATUREZA, ÉTICA E CRISTIANISMO: TOLSTÓI COMO PENSADOR RELIGIOSO E COMO ARTISTA.....	43
2.2 RELIGIÃO E ARTE COMO LINGUAGEM DE RESISTÊNCIA – A RELIGIÃO ROMÂNTICA E OS LIMITES DO ESTÉTICO	45
2.3 RELIGIÃO E ARTE EM TOLSTÓI.....	55
3 ANÁLISES	68
3.1 A MORTE DE IVAN ILITCH.....	68
3.1.1 Tolstói e a ironia crítica à burguesia em <i>A morte de Ivan Ilitch</i>	71
3.1.2 O valor que instrui caos – religião e resistência	74
3.2 RESSURREIÇÃO	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS.....	107

INTRODUÇÃO

É autêntica a constatação de que na literatura encontramos, se não pontos de partida, as partidas em si para a interpretação do mundo ao qual ela se refere: a experiência humana de um tempo, uma leitura social, uma interpelação, uma crítica, uma extrapolação ao momento presente. O século XIX russo é conhecido por ser um período de efervescência de sua literatura, e todas essas questões – religião, estética, moral, política, sociedade, economia, educação – pautavam o debate: buscava-se a construção do que estava por vir na identidade moderna que se formava. Tolstói foi um dos expoentes desse período, que, por meio de uma religiosidade subjetiva crítica e descolada de um tipo tradicional de religião, estava “completamente dedicado às causas terrenas” (SIMMONS, 1968, p. 1).

Depois de nascer em uma família nobre, tornar-se órfão, ser admitido na universidade, herdar as propriedades da família, alistar-se no exército, participar de uma guerra e retornar à sua casa, Tolstói passa a conviver com os camponeses de suas terras, o que lhe oferecerá uma abordagem peculiar no que se refere às suas ideias sobre a vida do povo, o que é cerne em sua crítica social.

O mundo de Tolstói é o de uma Rússia ainda patriarcal e servil, enquanto o Ocidente vivia os efeitos do capitalismo. Nesse cenário, o Tolstói dessa Rússia do dezenove mergulha em questões existenciais e passa a redefinir sua relação com tudo o que antes o direcionava.

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 (SILVA, 2010, [s.p.]).

Esse mundo no qual Tolstói experimentava a oportunidade de elaborar perguntas e confrontar, desorganizando e reelaborando o organizado, difere-se essencialmente de um mundo pré-moderno, que conhecia “somente respostas, mas nenhuma pergunta; somente soluções (mesmo que enigmáticas), mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos” (LUKÁCS, 2009, p. 27).

Nessa anterioridade, a conduta do espírito “é o acolhimento passivo-visionário de um sentido prontamente existente” (LUKÁCS, 2009, p. 29): a alma tem seu lugar “no mundo”, mas não há “bordas” que delimitem a essência da alma e a essência das coisas. Nessa tábua, “[...] a arte é somente uma esfera entre muitas [...], e tem como pressupostos de sua existência e conscientização o esfacelamento e a insuficiência do mundo” (LUKÁCS, 2009, p. 36). O mundo dos gregos é um mundo homogêneo, e “a separação entre homem e mundo, entre eu e

tu” não “é capaz de perturbar sua homogeneidade” (LUKÁCS, 2009, p. 29). No entanto, a modernidade ocidental, que chega à Rússia, favoreceu um processo de individualização e de formação do ideal de “homem solitário”, de um eu abandonado e ausente de sentido, que protesta contra a desordem do mundo e exprime sua vontade de reestruturar a existência. Nota-se que *a substância* está sempre presente, mas a relação do mundo com essa substância é que se altera (LUKÁCS, 2009, p. 33-34).

Em Tolstói, sua relação com essa substância é sua verdade; nesse recorte, ele se engaja, via literatura, com as respostas que procura dar ao advento dessa modernidade. Para isso, sua produção tem preocupações filosóficas graves: se falamos do papel social da arte no contexto de Tolstói, falamos do papel social da literatura. No conde russo, vemos a busca pela superação das contradições dos moldes modernos. É daí que nascem não só obras literárias, mas filosóficas e doutrinárias que [...] “foram, durante boa parte de sua vida, tão ou mais conhecidas do que alguns dos textos ficcionais” (GOMIDE, 2013, p. 337). O conde russo vivia a literatura como atividade política e social, por isso dedicou grande parcela de sua produção à crítica da arte, pois queria reorganizar a concepção dessa atividade e seu papel no tecido social: “Tolstói foi o único dos grandes escritores russos do século XIX que sistematizou suas visões críticas sobre a arte” (GOMIDE, 2013, p. 337). Suas escolhas literárias seriam, então, “a um só tempo estéticas e políticas, internas e externas” (BOURDIEU, 1996, p. 234), não sendo possível, claro, dissociar subjetivismo e contexto social, mas conjugando-os de forma a entender a arte como uma resposta subjetiva às questões de um tempo – o “externo importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 1985, p. 4). Em Tolstói, mais do que ser uma espécie de espelho do mundo social, a literatura tem o papel de reconhecer esse mundo e de alterá-lo, de propô-lo, de transformá-lo por meio da identificação de suas estruturas incoerentes e da prática de alternativas de vida baseadas em valores que devem conduzir as decisões que são tomadas em sociedade: *como vivemos*, como agimos. A função social da literatura, portanto, seria, ao mesmo tempo, a expressão de seu significado – a sua resposta às questões essenciais da vida.

A questão da verdade, em Tolstói, enuncia o caráter e o significado do trabalho do artista, constituindo uma visão de mundo de força moral utilitária, levando a natureza e a função da arte ao status de “comunicação de valores e sentidos”, na acepção da arte como prestadora de um serviço ao homem, respondendo às demandas e às circunstâncias sociais externas, tornando-as internas à obra de arte. Em geral, os artistas de seu tempo posicionavam-se em

diferentes movimentos para construir respostas coerentes às demandas do século XIX. Dowler (1982, tradução nossa), por exemplo, afirma que, “Se uma sociedade enfrentasse um problema específico, era dever dos artistas aplicarem-se à sua solução imediata”. Por outro lado, havia também uma demanda pelo puramente estético, da arte pela arte. Contudo,

Tolstói nunca é referido desta maneira [como pertencente à geração de 1840], porque não há uma forma conveniente de classificá-lo; ele é uma figura simplesmente muito grande e independente para ser definido em quaisquer termos que não sejam os de sua própria criação. E, de fato, sua vida de aristocrata rico, descendente de uma das mais velhas e distintas famílias da antiga nobreza, permaneceu bem distante das escolas, movimentos e grupos para os quais se dirigiam seus contemporâneos literários em busca de proteção e apoio mútuo (FRANK, 1992, p. 113).

O valor artístico de Tolstói estava na expressão de problemas reais em conformidade com o espírito do seu tempo, entendendo que a arte seria o meio irrefutável de apresentação, às massas, de suas preocupações sociais: uma ponte entre o homem e o ideal, profundamente moral, o qual Tolstói buscava nas bases fundamentais do cristianismo, reinterpretando-o. A literatura, portanto, participava ativamente da sociedade como expressão de sua consciência, como fonte de sua percepção ética. Nesse contexto, a beleza entrou na vida por meio da arte para atuar de forma moral, modificando seu mundo espiritual.

A literatura russa refletia não somente a realidade social, mas também prenunciava um desenvolvimento porvir dessa realidade. Por apresentar o que de mais profundo se passava na Rússia, a literatura, com a expressão filosófica do pensamento-tipo russo (nobreza conservadora, burguesia, burocracia), anunciava mudanças. Nesse cenário, “o estudo da literatura tornou-se, em grande parte, um substituto para o estudo da própria vida; [...] a literatura foi oferecida em evidência como prova de que certas mudanças desejadas [...] estavam realmente ocorrendo” (DOWLER, 1982, tradução nossa), expondo não só as raízes da vida nacional, mas também as faces do ideal russo. A necessidade de reconciliação da fraternidade e da universalidade foi finalmente reconhecida na vida e na literatura. A literatura, portanto, assumia o papel de levar a Rússia a cumprir seu próprio destino.

A arte, por meio da literatura, atuou não só como agente da realidade social, mas como força moral que modificava o mundo espiritual do homem através da beleza.

Na contramão do radicalismo russo dos anos de 1860, Tolstói não reduzia a arte ao utilitarismo, mas cuidava de cada rigor estético, aproximando o leitor e, ali, “convertendo-o”, pois defendia a arte não como a arte vazia e das elites, mas como a do repositório das possibilidades humanas, sem, para isso, precisar esvaziá-la esteticamente, por mais que esta não tenha sido a sua principal preocupação em sua fase tardia. Tolstói estava, ideologicamente

falando, entre duas frentes que protagonizaram uma oposição na crítica literária, depositária do pensamento crítico russo, o qual se voltou para a relação entre literatura e nacionalidade (o esforço de entender o que era particularmente russo na literatura desse tempo, o que se intensificou nas décadas de 1830 e 1840): a escola da *arte pela arte* entendia que a arte não deveria carregar nenhum propósito para além de suas próprias exigências estéticas internas; já a escola utilitarista defendia que a arte servisse aos propósitos e às necessidades da sociedade. É claro, nem todos os escritores encaixavam-se nessa dualidade rígida. O que se buscava é que qualquer esforço político, estético, social, cultural ou filosófico no fazer nacional russo, para além de apenas uma recepção passiva de uma cultura europeia, deveria se tornar elemento a se fundir com uma compreensão mais abrangente do progresso russo: a síntese entre o materialismo ocidental e um tipo de cultura russa é o que deu forma a uma geração de pensadores que trouxe a especificidade de literatura russa que encontramos, por exemplo, em Tolstói, elevando a cultura popular russa a um nível de arte erudita.

Como um cristão ortodoxo rompido com a Igreja Russa, Tolstói recuperou valores religiosos e sistematizou sua visão de como deveria ser a relação entre sociedade, religião e cultura. Para Tolstói,

os dogmas a que a Igreja reduziu a essência do Cristianismo contrariam as leis mais simples da lógica e da razão. Ele considera que nos primórdios do Cristianismo a doutrina ética foi a sua parte principal, mas no processo de sua evolução o centro de gravidade transferiu-se do ético para o filosófico e o metafísico. Daí a crítica à Igreja de sua época: considera que sua prática se estriba na hipocrisia, as suas doutrinas atuais estão em divergência ampla e profunda com a doutrina ética do Cristianismo em seus primórdios, seu pecado capital está na participação em uma ordem política, econômica e social fundada na violência e na opressão, na tentativa de transformar a religião em justificativa do mal social vigente (BEZERRA, 2003, p. 10-11).

No lugar de uma religiosidade tradicional, chega-se, portanto, a uma subjetividade metafísica. O papel da arte? O de transmitir esses valores a toda a sociedade, que os têm como ponto em comum. Em Tolstói, não há hesitação em disseminar no mundo a sua visão. Sua perturbação com o estado da arte na Rússia do dezenove é impulsionada pelo povo russo, sofrido e distante da vida política. Por isso, o autor preocupava-se com o poder de disseminação da arte, pois “Cada palavra artística [...] é distinta de uma palavra não artística justamente porque provoca uma infinidade de pensamentos, imagens e explicações. (TOLSTÓI, 2013, p. 345) – e eis aí o fundamento do papel da arte: provocar, a fim de situar, de transformar, de informar... ou, por fim, de educar. Em sua criação artística não há questões ou detalhes ocasionais, porque, ele mesmo justifica, “sente-se a força consciente do artista” por meio de cada escolha realizada (TOLSTÓI, 2013, p. 346). É preciso “registrar em palavras as imagens

do sentimento”, de forma artística (TOLSTÓI, 2013, p. 343), ou seja, com “senso de verdade artística, de proporção e de entusiasmo” (TOLSTÓI, 2013, p. 347).

“Beleza, verdade e proporção” (TOLSTÓI, 2013, p. 350), essa é a fórmula de Tolstói para que a arte disseminasse valores que indiscutivelmente comporiam a sociologia do seu romance: conflitos, relações e sentidos de verdade e justiça são dados como aspectos que promovem uma visão “total” da obra de Tolstói – “do todo e das partes, do detalhe e do conjunto” (GIRARD, 2011, p. 220). É Tolstói, o homem engajado que se desengajou, quem propõe alternativas que entram no lugar da falsa religião.

O sentido último da realidade em Tolstói é dado pela “metamorfose espiritual” (GIRARD, 2011, p. 221) que vem da conversão do romancista pela “revelação final” ou pela própria morte – o que vemos em *Ressurreição* e *A morte de Ivan Ilitch*, obras analisadas nesta pesquisa. Sejam quais forem os apegos dos heróis do romance, seus ídolos ou suas prisões, esse cenário é transposto e compõe a saga fundamental da libertação (GIRARD, 2011, p. 221). É assim que vemos o trajeto que ficou registrado nas páginas do romance: o de se contrapor ao que está dado, proporcionando, pela arte, a possibilidade da elaboração de um pensamento religioso autêntico, isto é, uma expressão de valores que devem guiar o bem-viver.

Tolstói não agia como se desconhecesse ou desconsiderasse o sentido imposto pelas condições de vida que conhecia, trazendo na consciência o peso dos privilégios de que desfrutava – essa consciência era o que impulsionava a sua literatura, e, como vemos em sua virada religiosa, ele escolheu mergulhar nesse conflito, nunca ignorando que os privilégios aos quais tece duras críticas coincidem com os privilégios que tornaram possível dar voz à sua obra.

Tolstói, um cristão sem igreja que cada vez mais busca uma vida simples e coerente com sua pregação (ou seja, com sua visão de mundo), nos auxilia na tarefa de entender o papel da religião, esboçando as percepções de mundo que as pessoas elaboram com base em suas crenças e desenhando respostas às questões essenciais da existência humana por meio de sua oposição à Igreja Ortodoxa e ao poder do Estado, disseminando a não violência e pregando a vida simples e o amor, o que o levou ao status de *pensador religioso*, o apóstolo de uma nova forma de religião, delineando um novo significado para as relações entre povo e Estado, Estado e Igreja, Igreja e religião, religião e verdade.

Com certeza, suas obras puderam contribuir para esta que é uma questão latente também da contemporaneidade: Qual é a função ou o papel da arte? Tolstói não se contentava em reproduzir métodos tradicionais da arte. Era preciso desvendar sua natureza e tratá-la como um mecanismo de manifestação da ideia que levou ao nascimento da obra de arte – é por isso

que, para Tolstói, a arte ocupa um lugar muito maior do que o que estava dado a ela. Sua essência, seus valores eram seus produtos *a priori*, com seu caráter reflexivo e educacional, proporcionando, por meio da experiência da obra criada, o alcance da intencionalidade do autor.

Nas próximas páginas, é possível acompanhar o recorte da vida e obra de Tolstói, levando-nos a entender a sua resposta à pergunta que o movimentou: O que é arte?, justamente para criar meios que o permitiram responder à pergunta maior que pautou toda a sua fase tardia, objeto de estudo desta dissertação: Como viver? Essa proposta será levada à execução por meio da visita a obras fundamentais da fase tardia de Tolstói, que trazem o desenvolvimento de um pensamento religioso próprio, o qual pode representar uma proposta de Teoria da Religião consistente e prática, conseqüente de sua reinterpretação do cristianismo da Igreja por meio do cristianismo dos Evangelhos. Proponho analisar esse confronto que o levou a rejeitar o sistema religioso vigente e a entrar em atrito com ele, em função de questões primordialmente éticas. O objeto desta pesquisa é desenhado no estudo da visão de Tolstói a respeito da religião disseminada pela Igreja e autorizada pelo Governo como princípio da configuração dos problemas sociais vividos pela Rússia do dezenove. Essa Rússia assombrada pelo problema de Deus leva Tolstói a escrever em busca de responder à questão-chave de suas investigações teológico-religioso-literárias: *Afinal, como viver?* Dessa forma, esta dissertação propõe demonstrar como a compreensão particular de cristianismo e religião de forma geral aparece na arte madura de Tolstói, com a sistematização de seu pensamento religioso, partindo de sua crítica da civilização burguesa e da arte como sua linguagem de resistência e seu veículo propício para disseminação de valores religiosos, configurando o problema fundamental deste trabalho: a análise de uma subjetividade metafísica e religiosa que ocupa o espaço de uma religião tradicional e de uma estética descomprometida com a pergunta *Como viver?*

Para isso, este texto é composto por três tempos:

No capítulo 1, “Tolstói, um lugar de fala”, há um breve panorama da contextualização histórico-filosófica que permite a Tolstói responder de forma *sui generis* à existência de uma inadequação entre natureza e processo civilizatório, entendido aqui como perda dos valores éticos em função da mercantilização da vida. Esse estudo é possível tomando como ponto de partida o “Segundo Tolstói”, ou “Tolstói tardio”, fruto de uma profunda crise religiosa e de um rompimento com uma simples estética, dando lugar à sua “virada” para a produção de textos com uma reflexão densamente religiosa e artística. São esses textos que terão um desenrolar muito específico no tecimento de um esboço de teoria da religião que tem a arte como veículo, e é esse pano de fundo que nos leva a perceber a literatura de Tolstói como uma atividade

religiosa que encontra na arte o seu lugar de realização, procurando construir uma visão de mundo propriamente romântica através da linguagem da arte e da religião – a criação de formas de mundo a partir do exercício literário. Tolstói quer organizar o raciocínio de que o homem pode produzir e encontrar o sentido para a vida projetando-o em uma estruturação de mundo a partir de sua própria virtude. Seu desassossego na recepção da cultura ocidental une-se à sua oposição às formas obscurantistas religiosas típicas do cristianismo da ortodoxia oficial, levando-o a construir outros caminhos para dar conta de traduzir os problemas sociais que enfrentava como questão. Esses caminhos vêm a Tolstói na atividade literária, sobretudo na atividade do romance, que, nesses moldes, trabalha como um espaço de construção de formas ideais de mundo que, em Tolstói, tem como base um princípio de atividade religiosa. Nesse ponto, reconhecemos na obra de Tolstói o seu esforço em encontrar a essencialidade da vida ao propor alternativas de existência por meio da religião e da arte, projetando um esboço de teoria da religião. Assim, sua proposta estabelece uma relação com a religião que subverte os conteúdos da tradição a partir de uma reconfiguração e de uma reinterpretação particulares do cristianismo, mediante a necessidade de uma existência ética que pede por respostas que são religiosas. Tolstói não somente reelabora a função da religião, mas também a função da arte, ao criticar a sua desconexão com a realidade e ao sugeri-la como veículo mais “eficiente” para a transmissão de valores, conectando arte e realidade, respondendo a dilemas sociais que outros tipos de arte não respondiam.

No capítulo 2, “Romantismo, literatura e interioridade em Tolstói”, natureza, ética e cristianismo são a base para interpretar a atividade desse autor como pensador religioso e como artista, insistentemente recorrendo à sua questão-chave: “Então, o que devemos fazer?”, abordando como ele entende a natureza embebida de sagrado, fonte de tudo: potência, força, sentido e resposta. É nessa constatação que surge o cenário para a criação tolstoiana: não são necessárias as instituições religiosas, pois a verdade está nesse recolhimento interior, no próprio eu, na reconciliação entre terra, homem e natureza, reconhecendo o recolhimento interior como movimento de “salvação”, já que o mundo exterior (civilização, modernidade) desloca o eu da autenticidade. É assim que Tolstói rejeita a modernidade burguesa, propondo uma busca pela verdade cravada nos valores que ele acreditava instruírem a sobrevivência humana – e é aqui que percebemos que esses valores, por serem valores, configuram-se como religiosos, pois ajudam a reelaborar, por meio da ascese, um alguém por eles orientado. É assim que ele tem como aliada ética a própria natureza e conecta a religião à resposta à pergunta “Como viver?”. Religião, arte e ética são o tripé de sua atividade, restaurando o homem ao seu lugar. É nesse

sentido que Tolstói alcança a estatura de pensador religioso e artista: sua consciência romântica supera o desenho moderno de religião e de arte, enfrentando os conflitos reais da sociedade, reconciliando o homem com a natureza. Neste estudo, entende-se que a atividade de configuração de mundo presente no tipo de romance como o de Tolstói pode ser compreendida como uma atividade religiosa, já que persegue e compõe o estabelecimento de um sentido. Dessa forma, alcança-se o sentido de religião e arte em Tolstói, pois ele interpreta a religião como ponto de partida para uma reorganização estética, religiosa, política, filosófica, literária e cultural. Diante da insensatez do sobrenatural, Tolstói propõe uma “verdadeira religião”, uma espécie de guia de conduta para fazer melhor a vida tanto para o indivíduo quanto para a sociedade, o que só pode ser possível por meio de um desenvolvimento interior – e o que, para ele, é viável por meio da arte, que, encharcada de valores, de ética e de utilidade, configura um instrumental prático para a vida. A arte em Tolstói, portanto, é o veículo capaz de disseminar esses valores que conduziriam o fazer de uma sociedade e seu sentido. E, se é possível organizar sentido, aí está a religião, porque anseio religioso é anseio por sentido.

No capítulo 3, temos a oportunidade de ver como essa problemática em Tolstói é o que faz com que mesmo seus textos “não religiosos”, no sentido dogmático da palavra, assumam um caráter religioso. Ao ler *A morte de Ivan Ilitch e Ressurreição*, encontramos as respostas religiosas que o autor quer dar a seus questionamentos últimos, fazendo uma exegese da realidade e reagindo à modernidade, superando-a.

Como resultado, esta pesquisa responde às perguntas “O que é arte para Tolstói” e “O que é religião para Tolstói”, percebendo que o autor organiza uma teoria da religião que tem a arte como veículo e que, para além disso, compõe uma atividade religiosa que encontra na arte o seu lugar de realização, levando do eu à coletividade o cumprimento de seu próprio destino, apontando os problemas éticos de uma sociedade controlada pela Igreja e pelos “valores” da Modernidade. Não há perigo em dizer que, em Tolstói, a arte pode unir os homens e organizar a vida.

1 TOLSTÓI: UM LUGAR DE FALA

1.1 EM POUCAS PALAVRAS – BREVE PANORAMA

Da Grécia ao século XIX, perguntas como “Como pode ser a vida essencial?” (LUKÁCS, 2009, p. 27) levavam a uma busca pela essência em diferentes e próximas perspectivas – todas elas abrangendo a questão da totalidade: a unicidade entre alma e mundo.

Como veremos nas páginas seguintes, Tolstói responde de forma *sui generis*, e com uma consciência romântica que organiza sua fala em um espaço que defende uma aproximação entre cultura e natureza (as quais, para ele, não deveriam estar radicalmente apartadas), o fato de que a atividade do homem burguês moderno descolou a cultura do que é natural – ou seja, há uma inadequação entre a natureza e o processo civilizatório.

O enfoque desta pesquisa se dá sobre o que chamamos de “Segundo Tolstói”, ou “Tolstói tardio”¹, aquele que é fruto de um homem que por volta de 1870 viveu uma profunda crise religiosa imersa num cenário de *pathos* romântico russo, referente à sua resistência ao processo civilizatório². Em sua primeira fase, que se estende até o contexto de *Guerra e Paz* e *Ana Kariênina*, Tolstói dedicou-se com profusão, em uma relação intensa, longa e conturbada, a entender e aceitar os padrões dogmáticos da Igreja Ortodoxa russa. Contudo, percebe que, para ele, isso não é possível – é o que chamamos de “virada ético-estética”, ou “ético-religiosa”: o conde russo abandona sua criação puramente estética, ou seja, do romance em si e da “arte pela arte”, e mergulha num exercício que tem tons sobretudo teóricos e de prédica na escrita de ensaios sobre religião e arte. Apenas dez anos depois é que ele volta a escrever romances/novelas; contudo, o conteúdo desses textos, mesmo que evocados esteticamente, já não era mais o mesmo.

¹ Por “fase tardia”, ou como “Segundo Tolstói”, compreende-se o autor que aparece no período posterior à sua crise religiosa, longamente apresentada em seu *A confissão*, que abrange o rompimento com uma simples estética, dando lugar à sua “virada” para uma reflexão densamente religiosa e artística, crise já presente no último livro de *Anna Kariênina*: “[...] no primeiro esboço, a Parte VIII era uma estridente denúncia da atitude da Rússia em relação à guerra, aos falsos sentimentos despejados sobre os sérvios e montenegrinos, às mentiras espalhadas por um regime autocrático para erguer o entusiasmo marcial, e ao falso cristianismo dos ricos que levantavam fundos para a compra de munição ou enviavam alegremente outros homens para a matança de outros homens em uma causa alardeada. Nesse período (ao qual Dostoiévski fez amarga censura) Tolstói teceu os fios de seu romance” (STEINER, 2006, p. 75). Ali, ele já era “outro”. É após esse período que há uma reflexão interior sobre o papel religioso da arte, sendo este o momento indicado por esta pesquisa para compreender Tolstói como um pensador religioso, além do tipo de arte literária que nasce após essa crise estética-ética-religiosa.

² O processo civilizatório deve ser entendido aqui como perda dos valores éticos em função da mercantilização da vida – nesse sentido está mais próximo do que Weber chamou de “jaula de aço”, conceito desenvolvido por Löwy em: LÖWY, M. **Jaula de aço**. São Paulo: Boitempo, 2014.

Seus textos terão um desenrolar muito específico no tecimento de um esboço de teoria da religião que tem a arte como veículo. Na contramão da arte pela arte, e mediante críticas ferrenhas ao cenário artístico posto e à religião que ele entende como equivocada, Tolstói defende a função social da arte para transmitir valores religiosos que serão capazes de responder à pergunta “Como viver?” – é com esses óculos que ele “reformula” a sua arte, propondo alternativas de existência: a literatura de Tolstói, para além de uma teoria, é uma atividade religiosa que encontra na arte o seu lugar de realização.

Como fica demonstrado em seus rascunhos e revisões, Tolstói trabalhava sobre problemas específicos de narrativa e apresentação com minuciosa atenção. Ele, porém, nunca esquecia que além da virtuosidade técnica, além de “fazer a coisa belamente”, estava a coisa a ser feita. Ele condenava *l’art pour l’art* como sendo a estética da frivolidade. E é precisamente por possuir a ficção tolstoiana uma visão de mundo tão ampla e central, uma humanidade tão complexa e um pressuposto tão claro de que a grande arte toca filosófica e religiosamente na experiência, que fica difícil destacar o elemento, o *tableau* ou metáfora específica e afirmar que “esse é Tolstói, o técnico” (STEINER, 2006, p. 51).

O Tolstói artista é o que vai caminhar com o Tolstói pensador, compondo uma interpretação *sui generis* do vocabulário cristão ortodoxo e elaborando uma proposta particular de reflexão religiosa, de um sentido que quer se dar religiosamente através da arte: a fusão entre essa interpretação particular de religião e esse exercício literário é que configura a atividade fundamental do seu romance.

Tolstói era um aristocrata russo. Rico, dono de terras, em constante conflito entre o que acreditava e como vivia. Como vamos conferir mais adiante, mesmo nunca superando essa crise, ele busca alternativas por meio de uma atividade religiosa, cultural, intelectual e política muito forte. Através da sua releitura do cristianismo, sugere que a arte é o órgão³ que deve servir à religião para a transmissão dos verdadeiros valores do cristianismo que estão sendo ignorados pela Igreja, a qual prioriza o trabalho em função do governo, e não do povo.

A religião, na Rússia de Tolstói, e segundo sua perspectiva, legitimava o *status quo* da aristocracia, sendo cúmplice do governo no exercício do controle social, cenário em que o próprio czar era tido como figura religiosa. Nesse panorama é que Tolstói trabalha uma interpretação particular do cristianismo, tecendo uma crítica à tradição dogmática.

³ El arte es uno de los dos órganos del progreso de la humanidad ([s.d.], p. 79); Tal es el resultado de la falta, en nuestra sociedad, de la función que debe realizar el órgano indispensable del arte. Pero las consecuencias que se derivan del mal funcionamiento de este órgano son aún más ([s.d.], p. 79); El arte es un órgano moral de la vida humana, y como tal, no puede destruirse por completo ([s.d.], p. 84); El arte no es una alegría, ni un placer, ni una diversión; el arte es una gran cosa. Se trata de un órgano vital de la humanidad que transporta al dominio del sentimiento las concepciones de la razón ([s.d.], p. 91) – excertos extraídos do arquivo digital **¿Qué es el arte?** (León Tolstoi).

Num exercício de proposta de desconfiguração ou de desautorização da sociedade burguesa, o século XIX, tal como Tolstói, afirmou-se sobre componentes que exaltam a capacidade de uma superação das contradições da modernidade – e foi na experiência literária que os românticos puderam resistir às formas de banalização da vida burguesa, tornando-se esta, pois, o *topos* dessa atividade de reflexão.

Nesse sentido, é essencial traçar um estudo sistemático que organize a configuração russa no cenário mundial (ou, mais precisamente, de uma Europa Ocidental), expondo componentes históricos, filosóficos, políticos, culturais e estéticos que tornam seu pensamento algo único, fundindo literatura e filosofia russas numa crítica, agitando ideais de resistência como resposta tipicamente russa à questão orgânica⁴ da experiência de si romântica: vida, cultura, pensamento, sociedade. É esse desencontro que provoca, na alma romântica de Tolstói, uma impugnação da civilização que lhe constitui.

Toda essa atividade de configuração de mundo que encontramos no romance de Tolstói pode ser interpretada como uma atividade religiosa – estabelecimento de um sentido –, porque procura construir uma visão de mundo propriamente romântica através da linguagem da arte e da religião – a criação de formas de mundo a partir do exercício literário, numa linguagem religiosa de resistência.

Nesse sentido, vislumbra-se em Tolstói a impossibilidade de tratar a religião a partir dela mesma no que tange a elementos positivos e dogmáticos de um vocabulário clássico do cristianismo, visto que a simbologia religiosa tradicional, para ele, é uma fronteira entre mundo interior e mundo exterior, e visto que o homem pode produzir e encontrar o sentido para a vida projetando-o em uma estruturação de mundo a partir de sua própria virtude.

Sua proposta estabelece uma relação com a religião que herda a tradição, mas que, sob a perspectiva de uma experiência moderna, subverte os conteúdos dessa tradição a partir de uma reconfiguração e de uma reinterpretação particular do cristianismo, fincando em suas ideias a necessidade de uma existência ética que pede por respostas que são religiosas – e é exatamente aqui que Tolstói é considerado um épico, como veremos nos tópicos a seguir, pois ele atualiza de forma moderna uma inquietação da humanidade: Como a vida deve tornar-se essencial.

⁴ O conceito de “orgânico” aqui pode ser relacionado ao pensamento de Goethe, no sentido de uma fusão entre razão e natureza. No ensaio de Thomas Mann sobre Tolstói e Goethe, vemos que, diferentemente de Grigoriev, Tolstói não elabora nada em nome de uma cultura nacional orgânica. Ver MANN, T. Tolstói – no centenário de seu nascimento. *In: O escritor e sua missão: Goethe, Dostoiévski, Ibsen e outros*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

1.2 ENTRE PALAVRA E MUNDO: A CONSTRUÇÃO DO LUGAR DE TOLSTÓI

Pensar a religião é algo que está intrinsecamente ligado à busca pela resposta à questão “O que é a vida autêntica?” – pergunta comum a autores religiosos, românticos ou não, e ponto de partida da experiência tolstoiana, com uma visão de mundo construída a partir de um lugar com especificidades históricas, filosóficas, religiosas e culturais que demandam um combate entre palavra e mundo. A literatura de Tolstói organiza essas questões num esforço noético para propor um lugar de fala que responda como a essência pode tornar-se vida.

A construção desse lugar tolstoiano na história e na filosofia não segue um caminho diferente daquele que seguiu a *intelligentsia*⁵ russa. Sua arte literária só pode ser vislumbrada como consequência do mesmo conflito moral que a *intelligentsia* radical viveu, o que “cola” sua expressão à realidade de oposição a um mundo burguês moderno. A *intelligentsia* expressava pelo menos dois anseios humanos fundamentais: o de afirmar a autonomia do eu e o da exigência das certezas, o que a levava “a agudas percepções dos problemas morais, sociais e estéticos” (BERLIN, 1988, prefácio), pondo-os em xeque e procurando resolver dilemas. Os expoentes da *intelligentsia* equilibravam-se entre a incerteza/desconfiança de um ultimato absoluto e sua ansiedade por uma resolução monolítica que, por si, desse conta dos problemas de conduta moral. A *intelligentsia* russa estava fortemente atraída por ideologias messiânicas e, ao mesmo tempo, mostrava-se avessa a elas. No meio-termo desse jogo de ideias, a Rússia do dezenove acabou por realizar uma busca de autoconhecimento intensa que resultou em percepções proféticas dos grandes problemas das épocas seguintes. Para Steiner (2006, p. 5), com o “advento da Rússia e do marxismo ao limiar do império, o caráter profético do pensamento de Tolstói e Dostoiévski e sua relevância aos nossos próprios destinos impôs-se sobre nós”, numa perspectiva que desenha como as ideias são vividas enquanto soluções para exigências morais.

⁵ O conceito de *intelligentsia* passou por um profundo processo. Catarina, a Grande, tentou modernizar a Rússia por meio de uma elevação cultural inspirada por suas influências iluministas. Os nobres passaram a receber uma educação europeia, e isso aumentou ainda mais o abismo social entre a nobreza e os camponeses, o que fez com que aparecesse um grupo cada vez maior de pessoas inconformadas com a situação do país. Essa corresponde à gênese do que mais tarde viria a ser definido como *intelligentsia*. Há vários intérpretes que explicam o surgimento do movimento, mas essa abordagem é a mais aplicada. Durante o governo dos próximos czares, o grupo continuou pensando a realidade social da Rússia. Não havia uma única corrente de pensamento, pois eram abarcadas as mais variadas interpretações sobre política, religião, arte etc., constituindo mais do que um simples grupo de intelectuais do país. Tanto ocidentalistas quanto eslavófilos eram membros da *intelligentsia*. Não é possível atribuir um pensamento ao movimento como se seus membros estivessem desenvolvendo a ideia juntos. Berlin chegou a dizer que esse conceito foi a maior contribuição russa ao pensamento social no mundo – ou seja, apesar de alguns autores apontarem esse movimento em outras culturas, poucos sabem que o seu surgimento se deu entre os russos.

No espelho de sua grandeza épica, também há quem considere que

Tolstói emerge como uma massa de contradições, totalmente incapaz de viver à altura de seus próprios preceitos morais, mas sempre tentando impô-los aos outros; um monstro de egoísmo com relação à sua família; sempre – mesmo quando (ou particularmente quando) vestia roupa de camponês – uma encarnação do arrogante, presunçoso *barin* russo, possuidor de poder absoluto e acostumado a ser imediatamente obedecido (CRANKSHAW *apud* FRANK, 1992, p. 113-114).

Segundo Frank (1992, p. 114), “A grandeza de Tolstói foi ter elevado essa atitude a um desafio cósmico, mas, para ele, outros seres humanos eram apenas insignificantes joguetes em seu magnífico duelo com o destino”. Num contraponto entre Crankshaw e Frank, podemos perceber a tonalidade que surge na análise das obras de Tolstói ao considerar a profunda relação entre o pensador e o artista, na união de suas atividades literárias e filosóficas, fazendo com que ele mesmo fosse maior que sua obra. No entanto, a fortuna crítica não dá aos textos filosófico-religiosos/doutrinários de Tolstói a mesma importância que aos seus textos essencialmente estéticos. Enquanto Frank (1992) tem em vista o Tolstói pensador, contraditório e despótico, nele reconhecendo uma grandeza que só pode ser percebida por uma análise para além de estética, Nabokov (*apud* FRANK, 1992, p. 57) chama Tolstói de “o maior escritor russo de prosa de ficção”. Ele diz que “a arte de Tolstói era tão poderosa, tão ferozmente brilhante, tão original e universal, que sem dificuldade transcende o sermão”, mas o diz enquanto exaltação de um ponto de vista artístico e estético, menosprezando o “Tolstói dos sermões”, ou seja, o Tolstói pensador. Nabokov afirma que Tolstói “concluiu que a arte era profana porque se baseava na imaginação, no logro e na ilusão, sacrificando por isso sem dó o artista fenomenal que havia nele em favor do filósofo bastante banal e de mente estreita em que se resolveu transformar” (NABOKOV *apud* FRANK, 1992, p. 191). Essa “ignorância” a respeito da profunda conexão entre o Tolstói pensador e o Tolstói artista é o que traduz uma redução da interpretação crítica das obras do Segundo Tolstói a um vazio, sem nuances religiosas. A desconexão entre o universo religioso e o universo artístico desprovê qualquer análise crítica de profundidade no que se refere à espessura do pensamento filosófico-religioso do autor.

Liev Tolstói é do ano de 1828, considerado, segundo o calendário, pertencente à geração de escritores russos de 1840. Sua Rússia era um lugar com ares de província, e um axioma do atraso, vindo praticamente de um salto da era dos antigos rus medievais à modernidade, sem sinais de pensamento independente ou de ações efetivas contra o império.

Considerando os padrões ocidentais para a época (a França estava em plena ebulição – Revolução Francesa: 1789-1799), a censura era severa. O ano de 1830 marcou o estabelecimento de um código moral rigoroso, e Nicolau I, czar – autocrata absoluto –, objetivava “dissolver qualquer forma de oposição ou heterodoxia política” (BERLIN, 1988, p. 31). Enquanto isso, Paris era “a pátria de tudo o que havia de mais avançado e amante da liberdade no mundo, a morada dos socialistas e utópicos [...], o centro de uma arte e uma literatura revolucionárias que, com o decorrer do tempo, haveriam de conduzir a humanidade em direção à liberdade e à felicidade” (BERLIN, 1988, p. 31). As notícias de Paris imputaram novo ânimo aos radicais russos (o socialismo francês interferiu no pensamento social russo), e em 1843 havia discussões abertas sobre as doutrinas francesas subversivas na Rússia.

Steiner (2006, p. XV) adverte que é parte da análise de um clássico “a completa autoridade do contexto ideológico-histórico, os componentes econômico-sociais vigentes da produção literária, a identidade existencial do autor e, sobretudo, as dimensões metafísico-teológicas que deram a noção do canônico às nossas literaturas”, já que “beira o absurdo achar que a evolução da ciência e da tecnologia, da agricultura e do mercantilismo não afetam, em quase nenhum aspecto, a evolução da forma literária”.

Um conhecimento da história cultural é, claro, indispensável para o estudo de qualquer literatura, mas pode-se argumentar que isso é mais verdadeiro para a literatura russa do que para qualquer outra literatura europeia importante do mesmo período. Devido à dificuldade para expressar ideias controversas diretamente na imprensa (embora seja espantoso quantas dessas ideias conseguiam chegar até os periódicos devido à obtusidade – as algumas vezes também à tolerância – da censura czarista), a literatura serviu, mais ou menos, como uma válvula de escape através da qual assuntos proibidos podiam ser apresentados ou, pelo menos, sugeridos. Daí a notória densidade ideológica da melhor literatura russa – um traço que ainda continua a distinguir seus escritores [...] de seus colegas ocidentais mais livres (FRANK, 1992, p. 62).

Numa perspectiva do Velho Criticismo, é tangível notar que aquilo que circunda o autor confere temas à sua produção literária, pois a inquietação sobretudo cultural, moral e filosófica que justificava inquietações em produções tanto filosóficas quanto literárias pré-Modernidade passa a compor o romance não como tema, mas como busca de uma verdade que está no tecido da vida, e nada mais. A vida cotidiana passa a contar com a necessidade de reflexão, e as experiências mundo-palavra-autor conferem status de filosofia à literatura. “O que havia sido tema de indagação filosófica para Montesquieu e Gibbon, o que havia sido situações e motes colhidos da história antiga para os poetas neoclássicos e agostinianos, tornou-se, para os românticos, tecido da vida cotidiana” (STEINER, 2006, p. 15-16).

A resistência russa ao movimento da Europa Ocidental semeou na terra dos czares um confronto de fronteiras. A Rússia do dezenove, quase refém de Paris e de Berlim, lidou de formas radicais com o resplandecer da Modernidade no mundo. Em tese, Modernidade Russa como se compreende no Ocidente Europeu não há⁶. Steiner (2006, p. 22) situa que “a natureza ambígua e, ainda assim, determinante da relação com a Europa foi, no século XIX, um tema recorrente da vida intelectual russa e americana”. Para ele, “é necessário considerar o contraste não entre a Rússia e a América, mas entre a Rússia e a América de um lado e a Europa do outro” (STEINER, 2006, p. 22). No que tange ao fazer literário,

Esse confronto com a Europa dá à ficção russa e americana algo do seu peso específico e da sua dignidade. Ambas as civilizações estavam amadurecendo e em busca de sua própria imagem [...]. Nos dois países o romance ajudou a dar à mente um sentido de lugar. Não era uma tarefa fácil, pois, enquanto o realista europeu trabalhava com pontos de referência fixos em uma herança histórica e literariamente rica, seu contraponto na Rússia e nos Estados Unidos via-se obrigado a importar um sentimento de continuidade do exterior ou criar uma autonomia algo espúria com o material que lhe caísse em mãos (STEINER, 2006, p. 23).

Enquanto a Europa vivia sua valorização na cena literária, Rússia e América não tinham “sequer o sentimento de estabilidade geográfica e de coesão que o romance europeu certamente tinha. As duas nações combinavam a imensidão com a consciência de uma fronteira romântica em desaparecimento” (STEINER, 2006, p. 24). Steiner ainda nos firma no argumento de que “O tema do artista buscando sua identidade e seu público em uma cultura demasiadamente nova, desorganizada e preocupada com as demandas da sobrevivência material foi comum à literatura russa e americana” (STEINER, 2006, p. 24).

É assim que em Tolstói observamos um conflito entre seu romance e as estruturas sobretudo religioso-políticas dessa Rússia do dezenove: num momento de nacionalismos e revoluções no mundo, a Rússia mantinha-se estática, resistente aos ideais conquistados pela Revolução Francesa, ao crescimento das democracias liberais e das repúblicas.

A literatura russa, indiscutivelmente arraigada no pensamento russo, tão preocupado com questões políticas e socioculturais, não se estabeleceu como um “adorno ou acessório da existência cotidiana”, mas foi “a única forma na qual os russos puderam ver discutidos os verdadeiros problemas com os quais se preocupam e que seus governantes sempre acharam

⁶ Vários autores se dedicam ao estudo do que determina a “modernidade”, e eles têm compreensões diferentes. O contexto abordado e estudado nesta dissertação refere-se a um cenário ainda agrário, e o discurso moderno estava apenas entre aqueles que se esforçavam para o assimilar. Ou seja, de fato, não há uma modernidade na vida concreta da sociedade russa para além das abstrações dos intelectuais. Em última análise, a Rússia nunca absorveu e aplicou o conceito de “modernidade”, mas flertou com ele várias vezes. Vale aqui destacar a indicação de REIS, D. A.; ROLLAND, D. **Modernidades alternativas**. 1. ed. São Paulo: Editora FGV, 2008.

melhor que eles ignorassem” (FRANK, 1992, p. 62). Tem-se daí que a literatura da Rússia é a própria filosofia russa.

Steiner explica que a Rússia do século XIX não era um Estado “no sentido europeu da palavra”, e rompeu com o liberalismo, “criando e solidificando uma tradição agrária própria, radical e vigorosa” (STEINER, 2006, p. 26), estando pronta para isolar suas fronteiras de qualquer movimento que ameaçasse o desenvolvimento independente de seu radicalismo.

Sua corte autocrática, com seus ares semasiáticos, era hostil à literatura. Grande parte da aristocracia estava imersa na barbárie feudal e somente um pequeno segmento europeizado dava importância à arte e à livre associação de ideias. O clero russo tinha pouco em comum com os curas e bispos anglicanos [...]. Tratava-se de uma hoste de fanáticos sem educação na qual visionários e santos avizinham-se com sensualistas analfabetos (STEINER, 2006, p. 26).

Em 1847 já se via inflamações contra a Igreja, o sistema social e a autoridade arbitrária do czar. Segundo Berlin (1988), Belinski escreveu a Gógol – documento mais eloquente do período – uma carta aberta sobre seu livro (*Trechos escolhidos de uma correspondência com amigos*), e “foi principalmente por ler essa carta em voz alta num encontro privado de pessoas descontentes que Dostoiévski se viu condenado à morte e quase executado, dois anos mais tarde” (BERLIN, 1988, p. 32). Herzen, Bielinski e Turguêniev (em 1847) se encontravam em Paris com Bakunin e outros exilados russos, tendo suas ideias alguma recepção na imprensa radical russa. Contudo, na sequência, mediante a Revolução de 1848, a censura tornou à sua expressão mais exigente de intolerância.

Paralelamente, a Rebelião Polonesa atuou como unificadora dos democratas de todos os países – a rebelião não vingou, e as centelhas de incentivo à livre expressão estavam praticamente extintas em S. Petersburgo, já por volta de 1848. Nesse cenário, a liberdade polonesa era proclamada e, a autocracia russa, denunciada.

A essa altura, a *intelligentsia* estava dispersa. Exceto por Bakunin e mais alguns, não havia quem pensasse na possibilidade concreta de uma revolução imediata na Rússia. Berlin (1988, p. 26) explica que, nos países onde houve revoluções na mesma época (como Itália, França, Prússia, Império Austríaco), havia algum tipo de movimento que levava força à revolução (intelectuais radicais ou socialistas, democratas proeminentes, burguesia liberal, movimentos nacionais frustrados, trabalhadores e camponeses descontentes). Na Rússia, havia

uma elite intelectual diminuta, extremamente envolvida consigo mesma. Eles se encontravam, discutiam e se influenciavam mutuamente nas salas de visita e salões de Moscou ou São Petersburgo, mas não contavam com o menor apoio popular, nem possuíam estrutura política ou social ampla, seja sob a forma de partidos políticos, seja como aquele tipo de oposição informal, mas generalizada, da classe média que precedeu à grande Revolução Francesa. [...] Até que um desenvolvimento econômico

do Império Russo criasse problemas industriais e trabalhistas e, com eles, uma classe média e um proletariado de tipo ocidental, a revolução democrática permaneceria um sonho (BERLIN, 1988, p. 26-27).

As condições para a revolução expressas no excerto acima tornaram-se possíveis apenas em 1905, quando a classe média do Ocidente “já não era mais revolucionária ou sequer ativamente reformista” (BERLIN, 1988, p. 27). Herzen (*apud* BERLIN, 1988, p. 27), ao exercitar um paralelo entre essa Rússia e os movimentos da Europa, admite que “Os liberais temem perder sua liberdade – nós não temos nenhuma; enerva-os a interferência dos governos na esfera industrial – conosco, o governo de qualquer modo, interfere em tudo; eles receiam ver-se privados de seus direitos pessoais – nós ainda precisamos adquiri-los”.

Nem na Rússia nem na América tivera lugar a completa evolução de uma classe média “no sentido europeu da palavra”. Como Marx apontou nos seus últimos anos, a Rússia criaria um contexto no qual um sistema feudal caminharia para a industrialização sem passar pelos estados intermediários de emancipação política e sem a formação de uma *bourgeoisie* moderna. Por trás do romance europeu encontram-se as estruturas amadurecidas e estáveis da constituição e do capitalismo – ausentes na Rússia de Gógol ou Dostoiévski (STEINER, 2006, p. 26-27).

Falar sobre uma “burguesia russa” não é algo compatível com a resistência aos ideais ocidentais de uma Modernidade em uma Rússia do dezenove – modernidade esta que não pode corresponder de modo algum ao que temos como parâmetro na modernidade europeia. Há um aburguesamento russo na segunda metade do século XIX – a importação das ideias e dos ideais burgueses, portanto, faz parte da cultura russa, mas ainda sem condições que impulsionassem reformas ou revoluções. No ínterim de uma paralisia cultural, moral e social, o czar desconfiava de uma traição generalizada. Assim, via-se defendendo o trono e a Igreja, que ele pressentia ameaçados, com investidas no sentimento patriótico (BERLIN, 1988). De certa forma, a liberdade ameaçava a liberdade, e o obscurantismo alcançava cada centímetro de Rússia.

Não era permitido mover-se e sequer sonhar; era perigoso demonstrar qualquer sinal de pensamento o do fato de que não se receava nada; ao contrário, era necessário demonstrar que se tinha medo, era preciso tremer, ainda que não houve verdadeiros motivos para tanto. Eis os que esses anos criaram nas massas russas. O medo perpétuo [...] estava então no ar, e esmagou a consciência pública, privando-a de todo desejo ou capacidade de pensamento (USPENSKI *apud* BERLIN, 1988, p. 36).

Para Berlin (1988, p. 36), 1848-1855 é a “hora mais sombria na longa noite do obscurantismo russo no século XIX”, período em que o governo e o partido do “patriotismo oficial” afirmavam hostilidade a qualquer forma de pensamento livre. Não se combatiam ideias com ideias, mas com o apagamento da possibilidade de idealizar ou ao menos de especular o que quer que fosse. O czar, por exemplo, orientou expressamente a reforma do ensino universitário, “nele introduzindo uma observância mais estrita aos preceitos da fé ortodoxa,

sobretudo no sentido de eliminar inclinações filosóficas e outras igualmente perigosas” (BERLIN, 1988, p. 36)

Conforme esclarece Berlin (1988, p. 40), entre 1849 e a morte de Nicolau I “não brilha uma única centelha de pensamento liberal”. Os acontecimentos referentes à Revolução na Hungria (1849) implantaram uma frente de resistência a toda expansão da liberdade nacional ou individual na Europa, o que consolidou no czar a crença (que cumpria fielmente, como um dever) de que o que acontecia para além das fronteiras russas traduzia-se em caos – e seu papel era o de deter essa “praga política” (BERLIN, 1988, p. 33): ele estava “seguro de que todos os seus leais súditos [...] se uniriam em torno dele, a fim de evitar o perigo que ameaçava o trono e a Igreja” – invólucros e sagrados, únicos, aos moldes de um poder pátrio-religioso.

A política do czar correspondia, até certo ponto, ao sentimento popular, pelo menos entre as classes superiores e burocráticas. [...] O poder da Rússia na Europa, e o terror e ódio que ela inspirava em todos os liberais e constitucionalistas além de suas fronteiras, atingiu seu ponto máximo. A Rússia, para os democratas desse período, correspondia em grande parte ao significado que as potências fascistas tiveram em nossa época. Era a arqui-inimiga da liberdade e do esclarecimento, o reservatório das trevas, da crueldade e da opressão, a terra denunciada com mais frequência e exacerbação por seus próprios filhos exilados, o poder sinistro, servido por inúmeros espões e informantes, cujo braço oculto era detectado em todas as iniciativas políticas desfavoráveis à ampliação da liberdade nacional ou individual na Europa (BERLIN, 1988, p. 34).

O cenário proporcionado pela Revolução (da Hungria, 1849) consolida uma pausa moral, social, intelectual e política na Rússia:

Todos os planos da reforma agrária e, em particular, todas as propostas de abrandamento da condição dos servos, tanto os de particulares quanto os de propriedade do Estado – isso para não mencionar os planos de sua libertação, que o czar, em determinado momento, considerara com muita simpatia – foram deixados de lado abruptamente. Durante muitos anos fora corriqueiro declarar – e não apenas nos círculos liberais – que a escravidão agrícola era um mal tanto econômico como social. [...] Até mesmo os latifundiários e os burocratas reacionários, que faziam de tudo para pôr entraves a uma reforma positiva, não acharam proveitoso, durante alguns anos, questionar os males do próprio sistema. Agora, porém, a sugestão oferecida por Gogol em seu malogrado *Trechos Escolhidos de uma Correspondência com Amigos* foi acolhida em um ou dois manuais escolares aprovados pelo governo. Esses manuais iam mais longe do que os mais estremados eslavófilos e **começaram a caracterizar a servidão como algo sancionado divinamente, que repousava sobre os mesmos inabaláveis alicerces de outras instituições patriarcais russas, tão sagrada, a seu próprio modo, quanto o direito divino do próprio czar**” (BERLIN, 1988, p. 34-35, grifo nosso).

Mediante esse fracasso cultural, político e social, a ideia de “progresso russo civilizado” foi desacreditada. A perspectiva do alcance de soluções pacíficas de liberdade e igualdade sofreu o baque de sua contingência. Os radicais russos mais jovens foram convencidos “firmemente de que era impossível qualquer verdadeira conciliação com o

governo do czar” (BERLIN, 1988, p. 40-41). Somente após a Guerra da Crimeia é que a centelha de uma crise moral fez rebrotar a nitidez sobre os problemas nacionais e sociais russos, e em particular “**o problema do camponês – sua ignorância, miséria, as formas de sua vida social, suas origens históricas e futuro econômico**” (BERLIN, 1988, p. 41, grifo nosso).

Os obstáculos entre o povo russo e sua liberdade eram óbvios e percebidos por seus intelectuais, conscientes desse quadro social – ao qual podemos chamar de “fatores especificamente russos”: as condições em que viviam os camponeses – ou mujiques – eram tão reais quanto a percepção analítica de tal situação, abafada por cortesãos e burocratas. O isolamento forçado após 1849 constrangeu o desenvolvimento de uma visão social e política própria na Rússia (que até então estava quase fadada a depender intelectualmente de Paris ou Berlim) (BERLIN, 1988, p. 42): se os problemas eram especificamente russos, as soluções também o teriam de ser. Berlin (1988, p. 42) salienta que os intelectuais foram forçados “a se manter à margem das tendências gerais do desenvolvimento europeu – com o qual, em todos os casos, sua história parece ter tão pouco em comum”.

Intelectuais (como Korf, Dostoiévski, Mombelli, Evropeus – Tolstói pouco se envolvia nessas iniciativas) pensavam as chances de uma rebelião visando não à reforma, mas “à derrubada do regime, bem como o estabelecimento de um governo revolucionário” (BERLIN, 1988, p. 39)⁷. Na sequência (1870-1880), viu-se um conflito ideológico entre a esquerda e a direita: liberais – antigos populistas – e socialistas versus nacionalistas reacionários, como Strakhov, Dostoiévski, Maikov (BERLIN, 1988, p. 40). Em 1890, a influência ocidental volta a se afirmar na Rússia sob a forma do marxismo ortodoxo dos social-democratas russos. Wilson (*apud* STEINER, 2006, p. 18) orienta que a análise feita por Marx “demonstrava, em meados do século, que esse sistema, com sua falsificação das relações humanas e seu encorajamento da hipocrisia por atacado, era uma feição inerente e irremediável da própria estrutura econômica”.

Na ânsia de ser salva da civilização ocidental, a Rússia só pôde concluir que a contingência de um momento histórico-filosófico não permite retorno:

⁷ O Círculo de Petrashevski, cujo organizador era Mikhail Petrashevski, foi a reunião de intelectuais progressistas influenciados pelas revoluções de 1848. Seu objetivo era debater, com base em obras proibidas de Petrashevski, as condições de vida na Rússia. Grande parte do grupo opunha-se ao Tsar. Em 1849, o grupo foi banido por Nicolau I, sob forte censura e autoritarismo político. A conspiração com anseios revolucionários foi desmantelada e seus membros foram julgados e exilados. Ver FRANK, J. **Dostoiévski**: os anos de provação: 1850-1859. São Paulo: Edusp, 1999. p. 27 a 105.

Como resultado paradoxal da relação paradoxal entre a mentalidade do escritor e a era histórica com que ele se depara, uma experiência sentimental e romântica torna-se o centro de toda a configuração: a insatisfação dos homens essenciais com tudo quanto lhes possa oferecer o mundo circundante da cultura, e a partir do seu repúdio, a busca e a descoberta da outra realidade mais essencial da natureza (LUKÁCS, 2009, p. 154).

O sentimento moderno ante essa natureza é nada além da projeção de um mundo insuficiente que os homens criaram para si mesmos – “não é mais o lar paterno, mas um cárcere” (LUKÁCS, 2009, p. 65). Como Lukács (2009, p. 31) expõe, “Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e [...] essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade”, e é esse um dos eixos fundamentais da reação de Tolstói enquanto pensador num contexto de expansão do mundo e das ideias: o retorno para si mesmo. Imersa em um mundo ausente de sentido e abandonado por Deus, a insatisfação da alma tolstoiana (LUKÁCS, 2009, p. 121) aspira utópica e legitimamente à configuração de um tipo de totalidade que estabeleça uma alternativa de mundo/vida na qual

a totalidade da vida [...] torna-se algo vivo e dinâmico: o grande lapso de tempo abarcado por esse romance, que divide os homens em gerações e integra-lhes os atos num contexto histórico-social, não é um conceito abstrato ou uma unidade mentalmente pós-construída, como o da *Comédia humana*, mas algo efetivamente existente, um *continuum* concreto e orgânico. Essa totalidade só é um retrato da vida na medida em que também com relação a ela todo o sistema valorativo de ideias permanece regulativo, na medida em que a ideia que lhe é inerente com imanência é apenas a da própria existência, a da vida em geral (LUKÁCS, 2009, p. 133).

Totalidade, nesse sentido, vem de *unidade*, não nascendo “puramente da forma”. “O que faz do todo um verdadeiro todo é apenas a vivência de um estado de ânimo cujo fundamento de vida é comum e o reconhecimento de que essa vivência corresponde à essência da vida atual” (LUKÁCS, 2009, p. 114), e o que essa vida tem para dar é, no máximo, uma breve ideia ou vislumbre de seu sentido. A forma traz em si a resposta de uma adaptação/evolução de um pensamento situado que procura, por meio de alternativas estruturais da expressão das ideias (o romance, por exemplo), exprimir alternativas de vida ao que não se espera de uma sociedade. Para Lukács (2009), fica nítido que a literatura de Tolstói, para além de um registro filosófico ou literário, produziu forma, ou seja, um modo de vida, uma configuração de mundo, o que o justifica como autor religioso. É nesse sentido que a Literatura posiciona-se, neste estudo, como ferramenta imprescindível para o compreender do pensamento religioso de Liev Tolstói, esse senhor das barbas brancas compridas, autor de um legado que ecoa, literato aristocrata de vida simples, crédulo da educação e que fugiu de casa aos 80 anos para tentar, finalmente, viver o que pregava. Tais digressões permitem que se desvende seu próprio conceito de *religião*, fundamentalmente imbricado ao seu conceito de *arte*, respondendo às perguntas: O que é

religião para Tolstói? e O que é arte para Tolstói? Suas obras deixam para a sociedade um legado de reflexão subjetiva e transcendente, trazendo para o centro do debate a religião como um conjunto de valores éticos expressos por meio da arte, que dirige o conteúdo de uma sociedade que quer realmente saber como viver.

Assim, em uma Rússia que estava dividida entre o moderno e o tradicionalmente nacional, o romance russo vem para enfrentar questões nacionais advindas de um particular processo histórico modernizador vivido por esse país. Essas questões tornam-se, simultaneamente, objeto de questionamento e de intervenção artística, em que os romances se apresentam quase que como investigações sociais/históricas/religiosas/morais/políticas tratadas artisticamente, e a maior delas era como a Rússia deveria construir seu próprio caminho moderno – a literatura trazia essas respostas problematizadas, como projetos de “modos de vida” carregados de “densidade ideológica” (FRANK, 1992, p. 62), buscando superar o atraso e a opressão nos quais a Rússia se encontrava, mas superando os moldes modernos que iam de encontro às suas particularidades nacionais, o que faz da literatura russa o lugar de fala da própria filosofia russa, organizando categorias de pensamento sobre o mundo. A respeito disso, Tchernichévski diz que, enquanto nos demais países europeus existia

por assim dizer, uma divisão de funções entre os vários ramos da atividade intelectual. [...] Nós [os russos] conhecemos apenas um – a literatura. Por essa razão, não importa como classificamos nossa literatura em relação às estrangeiras; de todo modo, ela exerce um papel muito maior no nosso movimento intelectual do que o faz as literaturas francesa, alemã ou inglesa no movimento intelectual de seus países. No contexto atual, a literatura [russa] absorve virtualmente a totalidade da vida intelectual das pessoas. [...]. Aquilo o que Dickens diz na Inglaterra, também é dito, afora ele e outros romancistas, por filósofos, juristas, economistas etc. Entre nós, afora os romancistas, ninguém fala de assuntos que comprometam os assuntos de suas narrativas (TCHERNICHÉVSKI *apud* PIPES, 1995, p. 278).

Pela fala de Tchernichévski, conseguimos visualizar o papel que a literatura russa exerceu no desenvolvimento de um pensamento crítico na Rússia do século XIX. Trata-se do “salto”, ao qual se refere Lukács, em que “a subjetividade criadora atinge a essência da realidade histórica” (LUKÁCS, 1969, p. 209). O romance moderno russo, portanto, é o romance em que recursos modernos (sujeitos que organizam a própria verdade, com consciências individuais e autônomas) são redirecionados à superação da própria modernidade – e, em Tolstói, o objeto que reorganiza essa modernidade é a religião ressignificada em valores comuns a todos os homens e transmitida por meio da arte.

1.3 ROMANTISMO, LITERATURA E CRÍTICA DA CIVILIZAÇÃO

Cisão. Ruptura. Se pudermos rapidamente desenhar o que o romance significou na história da literatura, é o que temos. Essa “desconfiguração” da produção literária recebeu diferentes expressões, resultado da transição entre o que chamamos de “mundo grego” e “mundo moderno”. Tal momento de “virada” (política, cultural, estética, filosófica, social) cria para si uma alternativa que responde a uma adaptação/evolução de uma maneira de se ver (e de ver o) e de se entender (e entender o) no mundo: a forma, a estrutura corresponderá ao anseio de um mundo que não é mais o mesmo: abre-se mão da resposta sobrenatural e mítica grega, e encontra-se um eu desabrigado nesse mundo de abandono do transcendente. Os gregos

[...] percorrem na própria história todos os estágios correspondentes às grandes formas *a priori*; sua história da arte é uma estética metafísico-genética; sua evolução cultural, uma filosofia da história. Nesse processo ocorre a evasão da substância: da absoluta imanência à vida, em Homero, à absoluta, porém tangível e palpável, transcendência em Platão; e seus estágios, clara e precisamente distintos entre si (aqui o helenismo não conhece transições) [...] são as grandes formas intemporalmente paradigmáticas da configuração do mundo: epopeia, tragédia e filosofia (LUKÁCS, 2009, p. 31).

Na Alemanha, seu berço, o Romantismo chega como uma resposta às teorias estéticas do Iluminismo:

Em geral, a história da literatura na Alemanha distingue três fases do romantismo. Na primeira fase, até 1802, comumente denominada romantismo inicial, [...] autores como Schlegel celebram o espírito criador e a autoconsciência do *Eu* cuja fantasia está movida pela saudade do infinito. Com uma postura que podemos chamar hoje de antipositivista, o romantismo defende uma percepção do infinito que não se deixa conceber em formas definidas e limitadas. Na segunda fase, tendo Heidelberg e Berlim como centro, o romantismo apresenta uma completa visão de mundo, onde entende o Ser como um eterno emergir e devir, e o indivíduo como expressão do ilimitado. A filosofia romântica dessa época possuía fortes traços especulativos, como se observa em Schelling e Schleiermacher, Oken e Steffens. Estes autores estavam atentos ao pré-consciente ou subconsciente e chamavam atenção para o lado escuro da existência humana e para um resíduo inexplicável do Ser, inacessível à razão. A última fase do romantismo, com sua já mencionada valorização da arte popular, aflora em Dresden, Munique, Viena e Suábia, onde destaca-se a aliança dos poetas. O romantismo literário alemão influenciou fortemente os movimentos românticos na França, com Chateaubriand, Victor Hugo, Lamartine e George Sand; na Inglaterra, com Wordsworth, Lord Byron, J. Keats e W. Scott; na Itália com Manzoni, Leopardi e Foscolo; na Espanha com Zorrilla e Espronceda y Delgado; na Escandinávia com Andersen e Tegnér e na Rússia com Pusckin e Lermontow, entre muitos outros. Encontramos também formas artísticas de um romantismo banalizado, as quais manifestam demandas subjetivas não atendidas pela modernidade técnica até os dias de hoje. [...]São pré-românticos, na França, Diderot e Rousseau e, na Inglaterra, Young, Shaftesbury, Gray e Macpherson. Também a cultivação dos sentimentos, no pietismo, preparou o chão, ou melhor dizendo, a alma para os sentimentos românticos posteriores. Autores clássicos, como o já mencionado Goethe [...], contribuíram para seu surgimento (BRUSEKE, 2004, p. 21).

Steiner elucidada que

[...] ler um livro para si mesmo significa participar de um quadro rico em implicações históricas e psicológicas. Essas implicações têm ligação direta com a história e o caráter da prosa de ficção europeia. Conferiram a esta as suas numerosas e determinantes associações com os destinos e a visão de mundo das classes médias. Se pudermos afirmar que as epopeias de Homero e Virgílio foram formas de discurso entre o poeta e a aristocracia, o mesmo podemos afirmar a respeito do romance que foi primariamente a forma de arte da época da *bourgeoisie*. O romance nasceu não somente como a arte dos homens que possuíam casa e privacidade nas cidades europeias. Foi, da época de Cervantes em diante, o espelho que a imaginação, em sua veia racional, apresentou à realidade empírica (STEINER, 2006, p. 13).

Lukács (2009, p. 68-69) destaca que Dante “é o único grande exemplo de uma vitória inequívoca da arquitetura sobre a organicidade”, carregando o status, portanto, de uma “transição histórico-filosófica da pura epopeia para o romance”, abrangendo a superação da “disjunção entre vida e sentido” pela coincidência entre ambas na “transcendência presente e vivida”.

Assim, esse primeiro grande romance da literatura mundial [Dom Quixote] situa-se no início da época em que o Deus do cristianismo começa a deixar o mundo; em que o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma, nunca aclimatada em pátria alguma; em que o mundo, liberto de suas amarras paradoxais no além presente, é abandonado a sua falta de sentido imanente; em que o poder do que subsiste – reforçado por laços utópicos, agora degradados à mera existência – assume proporções inauditas e move uma guerra encarniçada e aparentemente sem propósito contra as forças insurgentes, ainda inapreensíveis, incapazes de se autodesvelarem e de penetrarem o mundo. Cervantes vive no período do último, grande e desesperado misticismo da tentativa fanática de renovar a religião agonizante a partir de si mesma; no período da nova visão de mundo, emergente em formas místicas; no derradeiro período das aspirações verdadeiramente vividas, mas já desorientadas e ocultas, tateantes e tentadoras. É o período do demonismo à solta, o período da grande confusão de valores num sistema axiológico ainda em vigência (LUKÁCS, p. 106-107).

Cervantes marcou, com sua obra, um momento histórico-filosófico sem retorno. “Sua visão emergiu no ponto em que se dividiam duas épocas históricas, ele as reconheceu e compreendeu, elevando a problemática mais confusa e erradia à esfera luminosa da transcendência inteiramente franqueada, inteiramente convertida em forma” (LUKÁCS, 2009, p. 137). Essa cisão entre formas traz ao romance a perda de símbolos. Diluiu-se a forma, com suas fábulas e mitos, em reflexões e análises psicológicas. Encontrou-se, no novo universo da forma, o vazio do sentido expresso nas lacunas sem respostas à configuração de uma vida. Assim, “totalidade e completude viram categorias estruturais constitutivas do romance” (e não regulativas) (LUKÁCS, 2009, p. 70).

Tem-se, daí, o fato de que “a principal tradição do romance europeu nasceu das mesmas circunstâncias que ocasionaram a dissolução da epopeia e a decadência do drama sério

[...]. “Os romancistas do século XIX [...] procuraram representar o novo tempo da vida nas experiências privadas dos homens e mulheres, que de maneira alguma eram personagens históricos” (STEINER, 2006, p. 16), elevando, com isso, “um indivíduo às alturas infinitas de quem tem de criar todo um mundo por sua experiência e manter a criação em equilíbrio – alturas que o indivíduo épico jamais pode alcançar” (LUKÁCS, 2009, p. 84).

Para o romance do século XIX, o outro tipo de relação necessariamente inadequada entre alma e realidade tornou-se mais importante: a inadequação que nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer. A diferença estrutural decisiva que daí resulta não é que não se trata aqui de um *a priori* abstrato em relação à vida, o qual deseja realizar-se em ações cujos conflitos com o mundo exterior rendem a fábula, mas sim de uma realidade puramente interior, repleta de conteúdo e mais ou menos perfeita em si mesma, que entra em disputa com a realidade exterior, tem uma vida própria rica e dinâmica – que se considera, em espontânea autoconfiança, a única realidade verdadeira, a essência do mundo –, e cuja inútil tentativa de realizar essa equiparação confere à composição literária o seu objeto. Trata-se aqui, portanto, de um *a priori* concreto, qualitativo e pleno de conteúdo em relação ao mundo exterior, da luta entre dois mundos, e não entre realidade e o *a priori* em geral. Ora, o descompasso entre interioridade e mundo torna-se, assim, ainda mais forte (LUKÁCS, 2009, p. 117-118).

Lukács (2009) é quem nos faz compreender com lucidez sua teoria de que o romance é uma forma de epopeia, uma nova expressão do épico, elemento que tenta reproduzir a ansiedade épica que se lança no mundo e construir formas de vida a partir de uma sensibilidade estética, o que confirma o romance como dissonância da forma em si: “Toda forma artística é definida pela dissonância metafísica da vida que ela afirma e configura como fundamento de uma totalidade perfeita em si mesma” (LUKÁCS, 2009, p. 71-72).

O romance é, para a contingência de seus processos sócio-histórico-filosóficos, o que a epopeia era para os gregos, na busca de uma unicidade de vida que totalizasse o sentido e identificasse a “essência essencial”. Na Rússia do século XIX, tal identificação “epopeica” se dá em assimilação com essa tentativa grega: a da busca de uma unidade fundamental. Contudo, “o herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade” (LUKÁCS, 2009, p. 67), o que agrava ainda mais a percepção de que epopeia e romance diferem-se no mesmo ponto em que coincidem: a pergunta (busca) do mundo grego homogêneo agora é a pergunta (busca) do mundo moderno de rupturas, e os desencontros entre o homem e a natureza das coisas cinde a experiência de si, abandonando o homem à sua própria interioridade, voltando-se para a criação de seu próprio devir. Na epopeia, a totalidade da vida se dá num sentido descoberto, posto em si mesmo, mas, no romance, é preciso edificar a arquitetura dessa totalidade que está romanticamente oculta, o que, para Lukács (2009, p. 60), é a máxima da

configuração romanesca: a psicologia de seus heróis estabelece-se na busca de algo. No romance, o “evidentemente dado” da vida é problemático (em termos gregos, é mesmo inexistente), e o indivíduo migra em direção a si mesmo – o autoconhecimento: do cárcere para o “todo”. Contudo, “ser” e “dever-ser” constituem uma situação de impasse que permanece insolúvel.

O romance é a epopeia do mundo abandonado por Deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade – tudo isso redundando numa única e mesma coisa, que define os limites produtivos, traçados a partir de dentro, das possibilidades de configuração do romance e ao mesmo tempo remete inequivocamente ao momento histórico-filosófico em que os grandes romances são possíveis, em que afloram em símbolo do essencial que há para dizer (LUKÁCS, 2009, p. 89-90).

O “eu”, conforme aponta Lukács (2009, p. 123), “destaca-se da transcendência”, e tudo nele está encontrando, na ausência do sentido, talvez o único sentido posto. A vida, agora, é a criação literária em si mesma, e institui o eu como essência, determinando histórica e filosoficamente sua própria forma, que corresponderá à expressão romântica de desassossego, de desabrigo e de falta de lugar – a vida em processo: “No romance, a intenção, a ética é visível na configuração de cada detalhe e constitui, portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária. Assim, o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo” (LUKÁCS, 2009, p. 72).

A prosa do romance é capaz de registrar o “sentido descoberto” que encontra a ausência de sentido e de substância de vida, irradiando o desencontro entre mundo exterior e interioridade – e essa reflexão compulsória, para Lukács (2009, p. 72), é justamente a “mais profunda melancolia de todo o grande e autêntico romance”: não mais sentidos postos, mas propostos, não mais homogeneidade, mas heterogeneidade e busca de uma alternativa de unidade entre alma e mundo; esse é o *a priori* de uma resposta fundamentalmente romântica para a vida: “É o regresso do sujeito a si mesmo que se revela nessa experiência, assim como a premonição e a exigência desse regresso estão na base das experiências da esperança” (LUKÁCS, 2009, p. 135-136).

De certo mundo, é justamente a totalidade que organiza o exercício de objetividade da forma, pois o conteúdo da criação literária se dará no desvelamento de expressões de desencontro entre eu e mundo: o homem, solitário, responderá do eu para a coletividade, e não

o inverso, e estará nele a tarefa de “revelar uma determinada problemática do mundo” (LUKÁCS, 2009, p. 84-85).

Diante de um cenário europeu que lida com os componentes estruturais de um romance tipicamente ocidental/moderno (*bourgeoisie*), a verdadeira revolução literária da forma romance teve casa na Rússia e na América (STEINER, 2006, p. 21), invocando crítica, literatura, filosofia e história: rompe-se a unidade natural metafísica por meio de dor e irracionalidade, mas também vislumbrando “a possibilidade de experiências e a convicção excitante de que havia mais em jogo do que um retrato da sociedade existente ou a provisão de entretenimento romântico” (STEINER, 2006, p. 27). Assim, “o romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência” (LUKÁCS, 2009, p. 91), um empreendimento de psicologização que se dá mormente em contexto de crítica social: “[...] um romance fala ao leitor individual na anarquia da vida privada. É uma forma de comunicação entre um escritor e uma sociedade essencialmente fragmentada, ‘que passa pela leitura solitária’” (BURCKHARDT *apud* STEINER, 2006, p. 13).

Lukács é cirúrgico ao pensar que a reformulação da realidade feita pelo romance qualifica um momento de “maturidade”, reconhecendo a genialidade de escritores que, com coerência e precisão incisivas, perderam “a radiante crença juvenil de toda a poesia”, de que “destino e ânimo são nomes de um mesmo conceito” (NOVALIS *apud* LUKÁCS, 2009, p. 130).

“Filosofia é na verdade nostalgia”, diz Novalis, “o impulso de sentir-se em casa em toda parte”. Eis porque a filosofia, tanto como forma de vida quanto como a determinante da forma e a doadora de conteúdo da criação literária, é sempre um sintoma da cisão entre interior e exterior, um índice da diferença essencial entre eu e mundo, da incongruência entre alma e ação. Eis por que os tempos afortunados não têm filosofia, ou, o que dá no mesmo, todos os homens desse tempo são filósofos. (LUKÁCS, 2009, p. 25-26).

1.4 DEUS NA FORMA ROMANCE – SUBJETIVIDADE E RELIGIOSIDADE

No século XIX, Deus não está mais disponível para elevar os homens às alturas transcendentais, responsabilizando-se por seus feitos e conquistas (ou fracassos), implicando-se histórica ou filosoficamente na empiria da sociedade. O espaço do Deus cristão, como síntese do transcendente, diluiu-se em limites, e os homens passaram a habitar esse lugar vazio deixado

pelas buscas que não encontraram abrigo. Os limites de Deus, agora, são os limites dos homens, e a interioridade humana confronta a “antiga” dependência de um a priori e defende-se de uma realidade que não corresponde mais à sua expectativa de substância. “[...] da perspectiva dessa vida, não pode ele [Deus] ser concebido nem classificado, e portanto não pode revelar-se como Deus; e, porque a configuração está fundada na vida aquém, não é possível, como em Dante, descobrir e descortinar a partir de Deus a unidade constitutiva de toda a existência (LUKÁCS, 2009, p. 105).

A solidão do “homem só” configura a subjetividade que molda o lugar de uma voz artística que procura no imperturbado uma centelha de possibilidade de existência essencial: o homem romântico requer a ressignificação de sua expressão: No Romance, “a ética da subjetividade criadora [...] se torna nítida no conteúdo” (LUKÁCS, 2009, p. 85).

[...] com o colapso do mundo objetivo, também o sujeito torna-se um fragmento; somente o eu permanece existente, embora também sua existência dilua-se na insubstancialidade do mundo em ruínas criado por ele próprio. Essa subjetividade a tudo quer dar forma, e justamente por isso consegue espelhar apenas um recorte. Esse é o paradoxo da grande épica, o seu “quem perde ganha”: toda subjetividade criadora torna-se lírica, e apenas a meramente assimilativa, que com humildade transforma-se em puro órgão receptivo do mundo, pode ter parte na graça – na revelação do todo (LUKÁCS, 2009, p. 52).

A reconciliação entre interioridade e mundo pode ser problemática, mas deve ser possível. Para Lukács, “o homem normativo conquistou a liberdade em relação a Deus, porque as elevadas normas das obras e da ética substancial estão radicadas na existência de um deus que tudo aperfeiçoa, na ideia da redenção [...]” (LUKÁCS, 2009, p. 94). Nesse sentido, “O abandono do mundo por Deus revela-se [...] na ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos” (LUKÁCS, 2009, p. 99). A liberdade transcendental do escritor está na sua chance de prever o destino de Deus na vida dos homens, dando a ele significados que, como configuradores, não apenas desconstroem o que faz Deus, mas revaloram seu sentido na experiência moderna, quando o silêncio de Deus ocupa o princípio que deveria reger a vida humana: se “[...] a sua carência [do homem] de um complemento [...] aponta para além de si mesmo, [e sua] bidimensionalidade priva o homem de relevo, transformando-o em pura superfície” (LUKÁCS, 2009, p. 105), agora o “jogo se inverte”, e o silêncio dos deuses reforça “a importância intrínseca do indivíduo”, que atingiu o ápice histórico: ele não é mais significativo, a exemplo do idealismo abstrato, como portador de mundos transcendentais, mas porta seu valor exclusivamente em si mesmo” (LUKÁCS, 2009, p. 122-123).

A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolvê-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra (LUKÁCS, 2009, p. 66-67).

1.5 ROMANTISMO, LITERATURA E CRÍTICA DA CIVILIZAÇÃO – DA RÚSSIA A TOLSTÓI

Seus componentes histórico-filosóficos fizeram do pensamento russo algo único e, a saber, oposto à proposta de uma Europa Ocidental. A literatura russa e a filosofia russa fundiram-se numa crítica romântica aos moldes burgueses, possibilitando que os ideais que moviam a *intelligentsia* e os literatos se consolidassem como ideais de resistência. A literatura russa, portanto, consolida-se como a própria filosofia russa, pronunciando-se como um lugar de crítica social, sendo uma linguagem por excelência para discutir questões políticas, religiosas e filosóficas. Essa crítica filosófico-literária do pensamento russo vem de uma cisão interior, que reconhece estranha a relação entre alma e exterioridade. Uma inadequação que, acima de tudo, proclama uma busca interior potencial para a alteração de um mundo exterior – um “trauma” romântico que enfrenta o desajuste da alma:

As realidades que se ofereciam aos escritores russos do século XIX eram, de fato, fantásticas [sobre a afirmação de Dostoiévski]; um despotismo aterrorizador; uma Igreja para a qual se rezava pelas expectativas apocalípticas; uma *intelligentsia* imensamente talentosa mas desenraizada, buscando salvação no exterior ou na sombria massa da classe camponesa; a legião de desterrados tocando seu *Sino* (o nome do jornal de Herzen) ou acendendo sua *Centelha* (o nome do jornal de Lênin) a partir de uma Europa que ambos amavam e desprezavam; os debates raivosos entre os eslavófilos e ocidentalistas, entre populistas e utilitários, reacionários e niilistas, ateus e crentes; e pensando sobre todos os espíritos, como uma das tempestades iminentes de verão tão belamente evocadas por Turguéniev, a premonição da catástrofe. Tal premonição assumiu formas religiosas em qualidade e modos de expressão. Belinski afirmava que a questão da existência de Deus era o foco final e determinante do pensamento russo. (STEINER, 2006)

Assim, a realização russa foi alcançada através de “profunda diferenciação em relação ao modelo europeu dominante, inclusive em oposição a ele” (STEINER, 2006, p. 13), num movimento de deslocar-se entre uma antiga e uma nova psique. A “sensação isolada de responsabilidade moral” (invocada por JAMES *apud* STEINER, 2006, p. 27) e a “compulsão para aquilo que Nietzsche chamaria de ‘reavaliação de todos os valores’ levaram os romances russos e americanos a ultrapassar os minguados recursos do realismo europeu [...]”, que, para Steiner (2006, p. 14), foi “secular na perspectiva, racional no método e social no contexto”. “O

romance russo não se trata de uma ‘nova teoria da crítica europeia’, mas de uma nova versão da tradicional defesa do estabelecido e do clássico contra as realizações fora das normas predominantes” (STEINER, 2006, p. 40). Desse modo, o romance russo projeta uma “tremenda e aceita sombra sobre nosso senso de valores literários” (STEINER, 2006, p. 40). Para Steiner (2006, p. 40), “as incongruências entre os romances europeu e russo pareciam vir de uma doutrina de que a ficção europeia era produto de uma técnica deliberada e reconhecível” enquanto um livro como *Guerra e Paz* [Tolstói] “era uma criação misteriosa de um gênio indisciplinado e de uma vitalidade informe”.

O romantismo russo expressou um círculo de resistência aos avanços modernos que se colocavam como estabelecimento de um novo modo de ser como civilização, do tipo-burguês, organizando a vida dentro de um esquema que confrontava o prevalecimento de uma cultura-tipo russa: assim, o pensamento russo recua em relação a essa proposta que torna as abstrações mais importantes do que as formas naturais de vida, e desconfia dessa “nova ordem”, admitindo que o que parte da ancestralidade e do hábito possa ser mais razoável. Exercita-se, por exemplo, em Tolstói, um contraponto a essa razão ocidentalizante: a cultura⁸, como anterior à civilização, organiza uma ética possível e desejável que não deve deixar de existir com o avanço da ideologia moderna, mas que deve ser um exercício de vida que reafirma a rejeição de sua redução a categorias sociais que anulam a potência natural presente no homem. “O decisivo [...] das obras épicas de Tolstói pertence [...] ao mundo da cultura por ele repudiado como problemático” (LUKÁCS, 2009, p. 154).

Tolstói, no desenvolver de seu pensamento religioso e literário (cabe dizer que não se demonstram pensamentos independentes ou paralelos, mas “idênticos” no que tange a trazer respostas práticas para um modo de viver coerente e digno com base na arte e na religião), opõe civilização e natureza, entendendo a cultura camponesa, por excelência, o lugar de aproximação das formas naturais. A civilização afastou os homens do que é natural, e, portanto, do que é humano. O russo traça “um caminho que conduz da cultura à natureza” (LUKÁCS, 2009, p. 154), por isso estas se contrapõem, e ocorre uma dissonância fundamental na existência: “o contrassenso como portador, como condição necessária do sentido” (LUKÁCS, 2009, p. 61). Essa oposição tornou-se frequente na literatura romântica, pois acareava o desfazimento dos

⁸ “Cultura”, aqui, é o exercício de Tolstói de elaborar um ponto de vista da cultura apartado da civilização e próximo aos ordenamentos da natureza.

valores naturais varridos pela Europa do final do século XIX. Os românticos, em sua mais profunda atividade, lutaram por resistir à sociedade industrial, que aniquilou os modos de vida pré-capitalistas. Aí está o *pathos* romântico: a resistência ao processo civilizatório. Na Rússia do dezenove, a experiência moral e estética da literatura estava cindida, rachada: a natureza, contaminada pelo “demoníaco” (termo emprestado de Lukács, 2009), equivocadamente se via pervertida por ele, e é justamente a ideia de “natureza” que leva ao esgarçamento a noção de civilização nesse contexto.

Steiner (2006, p. 5) situa que “o florescimento do romance russo no século XIX afigura-se como um dos três principais momentos de triunfo na história da literatura universal ocidental, os outros dois sendo a época dos dramaturgos atenienses e de Platão e a época de Shakespeare”. Para ele, “Tolstói e Dostoiévski são os primeiros dentre os romancistas”, tendo o poder de “construir, através da linguagem, ‘realidades’ sensíveis, concretas e, no entanto, impregnadas pela vida e mistério do espírito”. Ambos foram “parte integral do florescimento do romance russo no século XIX”. Compreender o cenário da literatura russa “não como existência isolada, mas sim como central para o jogo das energias históricas e políticas” (STEINER, 2006, p. 3) é fundamental para ver a energia despendida na diferenciação da arte russa em relação à do restante da Europa. A Europa Ocidental mergulhava, para o pensamento russo, em uma arte que não correspondia à realidade, ou seja, num mundo abstrato/da civilização que gerou o mundo moderno, das ficções da consciência burguesa: um mundo de alienação e de convencionalidades, no qual as questões últimas da vida não são levadas a contento e, por isso, tem-se uma arte secular, configurada como a manipulação de um gênero artístico que perdeu o sentido da naturalidade, ou seja, perdeu a potência de criação.

Ao comentar a superação de *Madame Bovary* (Flaubert, Europa Ocidental), Steiner (2006, p. 39) aponta que esse romance “joga uma luz única sobre as limitações do romance europeu”:

Madame Bovary é de fato um grande romance; persuade-nos por sua habilidade miraculosa e pelo modo como esgota todas as possibilidades do seu tema. Mas o próprio tema e nossa identificação com ele permanecem, ao final, “uma coisa muito pequena”. Em *Anna Kariênina* [Tolstói] ultrapassamos a maestria técnica para o sentido da própria vida. A obra tem seu lugar (de um modo que *Madame Bovary* não tem) junto às epopeias homéricas, às peças de Shakespeare e aos romances de Dostoiévski (STEINER, 2006, p. 52).

A literatura russa, portanto, está no encaixe de uma crítica correspondente ao Velho Criticismo, pois, como expõe Steiner (2006, p. 42), o Novo Criticismo, com sua atenção voltada para a “imagem singular ou o agrupamento de palavras, seu preconceito contra as evidências

extrínsecas e biográficas, sua preferência pelas formas poéticas acima das formas prosaicas, destoam das qualidades que governam a ficção dostoevskiana e tolstoiana”. O Novo Criticismo, portanto, chega a evitar o romance russo, enquanto o Velho Criticismo

tende a acreditar que os “supremos poetas do mundo” foram homens impelidos, seja por submissão, seja por rebeldia, pelo mistério de Deus, e que há grandezas de intenção e força poética que a arte secular não pode alcançar, ou, pelo menos, ainda não alcançou. [...] Somente através dos seus monumentos de razão e criação artística ele [o homem] consegue reivindicar dignidade transcendente (STEINER, 2006, p. 4).

Em sua mais forte expressão, a literatura russa é o desassossego em si mesma na recepção da cultura ocidental. A tradição russa transformou um tipo de filosofia ocidental (hegeliana, principalmente) em uma expressão de pensamento que tem sua própria especificidade, construindo espaço para uma geração de pensadores que trabalha uma resposta direta a aspectos teóricos que vinculariam sua expressão artística a teorias abstratas (tanto política quanto estética e filosoficamente). Essa particularidade romântica russa abarca precisamente a ideia de *organicidade* do “movimento do solo”, denunciando a ineficiência de ideais que fossem desenhados a partir da abstração da humanidade ou de uma filosofia ocidentalizante – a vida deveria ser aquilo que se encontrasse na cultura russa, no que fosse relativo à materialidade dessa cultura. O tipo de vida que cedia substância ao romantismo russo divergia do tipo europeu – neste, a vida de convenções; naquele, a crítica a essas convenções. A arte russa estava pronta para mobilizar aquilo que desconstrói o tecido de uma sociedade e revoluciona a vida privada. O que configuravam elementos complexos e tantas vezes à parte do romance americano eram justamente as realidades essenciais da Rússia do dezenove.

Para os *pochvenniki*, a crise do mundo moderno estava enraizada na ruptura da sensibilidade estética. “A consciência tornou-se uma doença que dividiu os homens das fontes imediatas da vida do espírito ou da vida viva. Os homens deixaram de saber sensações imediatas [...] e sabiam tudo de forma abstrata. Somente através da arte, o vínculo orgânico entre vida e pensamento seria restaurado” (DOWLER, 1982). A intuição estética agiu como intuição religiosa, fundamentando uma concepção forte e real da natureza como potência, enxergando nela a substância da vida que age como força que organiza a autenticidade da expressão humana, ausente do mergulho em um universo de alienação provocado pela aproximação dos ideais de civilização. Não espanta, por essa via, que, da Alemanha para a França, e de ambas para a Rússia, o romantismo apresentasse o pensamento-tipo russo – propriamente, a filosofia russa – debruçado em sua literatura, descobrindo uma mística obscura e incompreensível para autores racionalistas.

É nesse sentido que podemos inferir que a pedagogia da forma romance atua como um destino (STEINER, 2006), pois seu estado de ânimo, sua estrutura, sua forma buscam revitalizar a potência da vida e colocá-la em evidência: é quando sobretudo a intuição religiosa do romance russo tolstoiano, por exemplo, diverge de um cristianismo ortodoxo. Para este, a vida é falta, é ausência; para Tolstói, a vida é potência em si mesma.

Em todo pensamento político russo [...] o reino de Deus havia se movido terrivelmente próximo do decadente reino dos homens. A mente russa estava, literalmente, assombrada por Deus. Daí a radical diferença entre a ficção da Europa Ocidental e a da Rússia. A arte de Balzac, Dickens e Flaubert era secular. A arte de Tolstói e Dostoiévski era religiosa. Ela brotou de uma atmosfera impregnada de experiência religiosa e da crença no papel central destinado à Rússia no apocalipse iminente. [...] Tolstói e Dostoiévski eram homens cuja genialidade estava nas mãos de um Deus vivo (STEINER, 2006, p. 31).

No que se refere à busca romântica russa, há uma inspiração religiosa – em especial de Tolstói – relativa a uma organização outra das formas de vida possíveis para seu século, no qual a Igreja Ortodoxa exercia papel fundamental na política (no Estado) e no aparelhamento da sociedade e da cultura russas. No século XIX, a Igreja era uma instituição estatal, o czar era a própria representação de Deus, e Tolstói, descontente diante dessa proposta, opunha-se às formas obscurantistas religiosas que eram típicas desse cristianismo da ortodoxia oficial, afastando-se do vocabulário ortodoxo para dar conta de traduzir os problemas sociais que enfrentava como questão.

Entende-se que essa inspiração que inflou as possibilidades de reação ao dezenove contaram com o contexto de um renovo espiritual:

A mística ortodoxa de tradição hesicasta experimentou um grande florescimento no século XIX russo, que viu nascer um renovo espiritual manifesto no reaparecimento do “profetismo hesicasta” dos “starets d'optino e no fenômeno de santidade vivenciado na vocação monástica de Séraphin de Sarov”. Segundo Meyendorff, o antigo profetismo hesicasta apareceu no século XIX com uma força e autenticidade que despertaram uma multidão de homens que estavam à procura de uma “direção espiritual”, entre os quais figuraram Gogol, Tolstói e Dostoiévski (CABRAL, 2012, p. 224).

“A mística hesicasta tem suas raízes no monaquismo primitivo, sendo a expressão daquilo que se reconheceu como ‘espiritualidade do deserto’” (CABRAL, 2012, p. 224). Foi essa mística do século XIX russo que representou a resistência de um cristianismo que refutou as ideologias ocidentais. A atividade do romance moderno é, nesses moldes, uma atividade de construção de formas ideais de mundo que tem como base um princípio de atividade religiosa, visto ser busca de sentido e de construção de um transcendente, que se pode entender como a mística de Tolstói.

É essa maneira de olhar o mundo que traduz a mística da inquietude, que não pode se reconciliar com o que vê no mundo, mas, sim, propor alternativas e soluções para o abandono do Deus cristão. Tal mística sem Deus, de um recolhimento hesicasta que deságua numa angústia solipsista e anárquica, é a concretude da proposta de renúncia dessa civilização traída pelos seus, usurpada pelo governo e pela própria Igreja, inoperante do ponto de vista da dignidade, sujeita ao que a modernidade das leis do forte sobre o fraco perpetua.

É desse contexto que nasce um intelectual orgânico, como Tolstói, que expressa uma Rússia que é igualmente ruptura: ser russo também é passar pelas contradições trazidas pelo pensamento moderno. Dessa forma, Tolstói foi um crítico do eslavofilismo, ao constatar nele um tipo de pensamento não condizente com a experiência moderna. Assim, tendo o “movimento do solo” como chave para compreender as ideias políticas e filosóficas do romance russo, vê-se, nesse mesmo quadro, a resistência de Tolstói a um tipo de cosmopolitismo privado de substância – de solo, de cultura, de povo, espaços dos quais nascem fundamentos para quaisquer tipos de reflexão.

Nesse ponto, podemos reconhecer na obra de Tolstói o seu esforço em encontrar a essencialidade da vida, abrindo espaço a alternativas de existência ao responder às questões últimas por meio da religião e da arte, projetando um esboço de teoria da religião que, mais tarde, teve desdobramentos inúmeros, em um projeto que busca a forma mais natural e essencial da existência, elevando-se acima de tudo que é simplesmente humano. Para Berdiaev (*apud* STEINER, 2006, p. 31), as obras de Tolstói e Dostoiévski “têm como propósito central a busca pela salvação da humanidade” – o que nos lembra Sartre, ao dizer que “A técnica do romance sempre nos leva de volta à *la métaphysique du romancier*, à metafísica do romancista” (SARTRE *apud* STEINER, 2006, p. XVI). Do encontro de um eu desassistido emerge um sentido provocado pela sua própria ausência, dando ao escritor a possibilidade de propor um mundo e um modo de vida em que as categorias anteriores simplesmente não respondem mais como destino, mas nos quais a potência da vida é revitalizada e posta em destaque: a vida é a potência, e nisso está a metafísica de Tolstói.

Nesse contexto, autores como Tolstói vão se afastar de um tipo de cristianismo e de um vocabulário cristão clássico que preconizam a ausência como potência da vida. Para Steiner (2006, p. XVII), “a alta poesia e arte podem ser construídas a partir da ‘morte’ ou da ausência do transcendente”, e o século de Tolstói dava isso a ele: respondendo ao cristianismo ortodoxo afirmando um sentido que determinava que homem e natureza estão ligados, e não há fissura entre eles, Tolstói lida com a presença da potência no homem natural, “original”, e o faz

perceber, como bem trouxe Steiner, sua conexão com o todo no momento do reencontro com a vida (na morte).

Combatendo o mundo ocidental das convencionalidades, que organiza a existência a partir dos sentidos estéticos burgueses, Tolstói vê o cristianismo como superstição dogmática, admitindo que na natureza pode ser encontrada toda a matéria-prima para tornar a existência cheia de vitalidade, e essencialmente cheia de sentido: é isso que o leva a reelaborar um tipo de cristianismo que não faz distinção entre imanência e transcendência, subvertendo a ortodoxia para organizar valores distantes de dogmas⁹ – e não somente reelaborando a função da religião, mas também a função da arte, ao criticar a sua desconexão com a realidade e ao sugeri-la como veículo mais “eficiente” para a transmissão desses valores, conectando arte e realidade, respondendo a dilemas sociais que outros tipos de arte não respondiam. Tolstói apostou na forma utilitária da obra de arte como serviço social, pois os fins estéticos que “intensificavam a vida” não seriam o bastante para fazer valer a arte em toda a sua potência; assim, ele estabeleceu uma energia ética e uma força narrativa encontradas até mesmo nos textos nos quais sua maior intenção fora praticamente a prédica: na busca de um texto útil, almeja-se alcançar o que é justo.

⁹ Nesta dissertação, conceitos como *dogma*, *cristianismo*, *cristianismo dogmático*, *pecado*, *fé*, entre outros limitam-se apenas a seus significados circunscritos ao escopo do pensamento de Tolstói, o que se pode conferir sobretudo em sua obra “Uma crítica à teologia dogmática” (1880), que se configura uma análise crítica aos elementos constitutivos da Igreja Ortodoxa, dos quais Tolstói discorda. Tolstói lia os evangelhos buscando propagar uma visão de mundo profundamente religiosa, mas por meio de uma desmitologização do fazer religioso, levando o homem ao aprimoramento moral.

2 ROMANTISMO, LITERATURA E INTERIORIDADE EM TOLSTÓI

2.1 NATUREZA, ÉTICA E CRISTIANISMO: TOLSTÓI COMO PENSADOR RELIGIOSO E COMO ARTISTA

“A questão que Tolstói utilizou como título em um de seus panfletos é sempre a mesma: Então o que devemos fazer?” (STEINER, 2006, p. 68). Para respondê-la, Tolstói, inspirado principalmente pelas ideias rousseauístas, deixou o lugar comum. Diferentemente da perspectiva de um cristianismo dogmático, no qual a vitalidade da natureza não tem em si substância para sustentá-la, sendo preciso buscar esse fator no transcendente, ou seja, no que está para além da natureza, Tolstói entende a natureza como embebida de sagrado, na qual tudo está: a potência, a força, o sentido, a resposta – assim, homem e natureza estão sujeitos às mesmas “leis”, ao mesmo ordenamento. Quanto mais o homem se afasta desse cenário natural, mais pervertida (ou perversa) sua essência se tornará. É assim que as afinidades eletivas de Tolstói e Homero se manifestam, pois, num vislumbre de uma ansiedade épica, Homero e Tolstói levam seus registros a uma estatura de consciência filosófica e teológica única: “Guerra e mortalidade trazem devastação nos mundos de Homero e Tolstói, mas o centro permanece: é a afirmação de que a vida é, em si, algo belo, que os trabalhos e os dias dos homens valem a pena registrar, e que nenhuma catástrofe – nem mesmo o incêndio de Troia ou Moscou – é definitiva” (STEINER, 2006, p. 57).

O século XIX russo reage ao dogma de que a natureza é depravada (e é aqui que entra, na genealogia do romance, o papel fundamental de Rousseau em Tolstói: não são necessárias as instituições religiosas, pois a verdade está nesse recolhimento interior, no próprio eu, que é bom por natureza). A consciência humana é aquela capaz potencialmente de oferecer a reconciliação, pois nada que está para além dela pode significar nada mais além de ruptura. A cosmologia tolstoiana, portanto, é antitranscendental, e desqualifica o vocabulário do cristianismo ortodoxo, pondo o sentido à prova repetidamente.

A genealogia do romance de Tolstói necessariamente se reporta a Rousseau, seu autor mais lido. Na obra do russo estão registrados os princípios da organização do pensamento desse autor, reconciliando a terra, o homem e a natureza. Seu ideal de homem era aquele que, para além das convencionalidades, buscou uma verdade que “tem apenas uma maneira de ser” (ROUSSEAU, 2005, p. 26). Rousseau acredita na bondade natural dos homens; assim, o homem, para Tolstói, deveria ser inteiro, ou seja, verdadeiro, um igual diante da natureza,

organicamente conectado a ela. Esse espírito natural de Tolstói foi o mesmo que motivou os espíritos dos românticos e recebeu um tom religioso, configuração que os levou a buscar, dentro de si, o conteúdo dessa linguagem de resistência a tudo o que provocou a civilização moderna. Foi em Rousseau que Tolstói encontrou “a expressão mais acabada da síntese romântica entre religião e razão”, proclamando “um ideal religioso que elegeu a ‘natureza’ como o lugar de estabilidade, no qual se revela a verdade ‘essencial’, não transitória, de toda realidade” (CABRAL, 2012, p. 193). Para Lukács, “[...] a postura sentimental moderna ante a natureza é somente a projeção da experiência de que o mundo circundante criado para os homens por si mesmos não é mais o lar paterno, mas um cárcere” (LUKÁCS, 2009, p. 65).

As pessoas têm sido injustas com Rousseau. A grandeza de seu pensamento não foi reconhecida. Eu li tudo de Rousseau. Sim, todos os vinte volumes, o *Dicionário de Música* incluído. Eu mais do que o admiro, eu formei um verdadeiro culto ao redor dele: aos 15 anos eu usava um medalhão com seu retrato pendurado ao meu pescoço como se fosse uma imagem sagrada. Algumas de suas páginas tocam diretamente meu coração; eu acredito que eu mesmo poderia tê-las escrito (TOLSTÓI *apud* BIRYUKOV, on-line).

Se para o cristianismo há uma cosmologia pessimista de fissura entre natureza/homem e transcendente, e sua reconciliação (ou seja, o “desfazimento” dessa fissura) está nesse além, para Tolstói o universo está cheio e transbordante de substância e de Deus, configurando uma postura de valor ante o homem, reconhecendo o recolhimento interior como movimento de “salvação”, já que o mundo exterior (civilização, modernidade) desloca esse eu da autenticidade.

Nessa “reconstrução” político-filosófico-religiosa, Tolstói rejeita a modernidade burguesa e as amarras do comportamento humano, propondo uma busca pela verdade, a qual residia nos valores que ele acreditava instruírem a sobrevivência humana, e que, por serem valores, são religiosos e reelaboram a conduta de alguém orientado por essa ascese que ele propõe. Tolstói, com seu credo rousseauísta, entendendo o desenvolvimento partindo do si-mesmo para o todo, afirma que “a consciência privada é um juiz infalível do bem e do mal, tornando o homem parecido com Deus” (STEINER, 2009, p. 168).

O cenário de Tolstói, que prima pelo arcaico e pelo agropastoril (STEINER, 2006, ao fazer um paralelo entre as obras de Homero e Tolstói), traz como aliada ética a própria natureza, sem “mistérios”, e conecta a religião à resposta à pergunta “Como viver?”.

É impossível concentrar em uma única fórmula [...] as afinidades entre os pontos de vista homéricos e tolstoianos. Pelo menos os seguintes pontos são pertinentes: o cenário arcaico e pastoril, a poesia da guerra e agricultura, a primazia dos sentidos e do gesto físico, o pano de fundo luminoso e harmonizante do ciclo anual; o reconhecimento de que energia e vida são, por si mesmas, sagradas; a aceitação de

uma corrente de existência que se estende da matéria bruta às estrelas e na qual cada homem tem seu lugar; e mais profundamente, um bom senso essencial, uma determinação em seguir aquilo que Coleridge chamou de “a grande estrada da vida”, ao invés daquelas obliquidades obscuras nas quais o gênio de Dostoiévski sentia-se tão completamente à vontade (STEINER, 2006, p. 54-55).

Religião, arte e ética, ao expressarem uma reconfiguração das noções de natureza, ética e cristianismo, são o tripé de sua atividade, restaurando o lugar do homem na natureza, desqualificando os espaços de hipocrisia que se instauraram no fazer moderno. Como um antecedente intelectual da Revolução Russa (não que ele tivesse interesse pela revolução, mas o contrário), entendendo que o caminho que conduzia à liberdade passava pela negação de dogmas, tradições e instituições, Tolstói foi essa construção de si mesmo orientada por uma ascese e por um cuidado de si que lutavam por salvar-se e por assumir a responsabilidade da vida diante dela própria.

É nesse sentido que Tolstói alcança a estatura de pensador religioso e artista: sua consciência romântica supera o desenho moderno de religião e de arte, enfrentando sem “mistérios” ou tradições os conflitos reais de uma sociedade cindida, reconciliando o homem com a natureza.

O romance tolstoiano carrega um peso explícito de preocupações religiosas, morais e filosóficas, que brotam das circunstâncias da narrativa, mas possuem uma existência independente, ou antes, paralela, e exigem nossa atenção. O que se puder observar a respeito da poética de Tolstói é válido principalmente no sentido de fornecer a abordagem necessária a uma das mais articuladas e abrangentes doutrinas da experiência já formuladas por um único intelecto (STEINER, 2006, p. 42).

Tolstói é um clássico e, segundo Steiner (2006 p. XVII), “os clássicos, as obras de literatura dominantes na modernidade, são ‘religiosos’ em um sentido específico. Eles vinculam a questão da existência ou não existência de Deus”. Assim, Tolstói é fruto de uma Rússia densamente tomada pela questão-Deus, o que, para ele, refletia-se como uma busca compulsória pela verdade: “as coisas são o que são, e não de outra maneira” (STEINER, 2006, p. 56).

2.2 RELIGIÃO E ARTE COMO LINGUAGEM DE RESISTÊNCIA – A RELIGIÃO ROMÂNTICA E OS LIMITES DO ESTÉTICO

O *pathos* romântico da Rússia do dezenove e a conversão de Tolstói, fruto de sua crise ético-estética, são o ponto de partida para a análise da literatura tolstoiana moderna, que encontra em uma interpretação *sui generis* do vocabulário cristão ortodoxo o caminho para o estabelecimento de um sentido que quer se dar religiosamente através da arte. Esse *pathos*

religioso russo, segundo Zenkovsky (1953), foi gerado à medida que os círculos teológicos vinculados às faculdades de teologia absorviam a filosofia alemã, o que acontecia também nas sociedades secretas que promoviam círculos de estudos de filosofia europeia. A forma como o romantismo se depositou em um universo humanista demonstrou quão tamanha seria sua incapacidade de migrar da imanência à transcendência. Sua filosofia humanista (a verdade como produto do espírito humano) reiterou o universo materialista da filosofia alemã do século XIX, compreendendo o homem moderno com os contornos idealistas do espírito hegeliano.

A partir de si, para Tolstói, o homem pode criar-se, reger-se e autorregular-se, e toda a literatura do Segundo Tolstói quer responder a apenas uma indagação: Qual o sentido da vida? Sua resposta vem a partir de categorias que não são da cidade, e, portanto, também não vem de dogmas ortodoxos (pecado, queda, salvação, ressurreição etc.). É preciso saber como viver “agora”, no tempo presente, o que configura uma questão diretamente ligada a Jesus como figura socioética determinante num progresso de consciência que impulsiona essa reorganização do sentido.

Lukács, em seu *Teoria do Romance*, apresenta o romance como a nova configuração do épico, o épico moderno. É a experiência de uma subjetividade artística submetida a um mundo que funda contradições incompreensíveis, e asfixiada por ele. Diante dessas contradições, há o artista que cria formas, ou seja, configurações de mundo que possam exalar sentido e verdade a uma civilização complexamente ausente de si nos moldes burgueses. Esta pesquisa entende que Lukács foi um dos teóricos que melhor interpretaram a agonia romântica dessa “alma” submetida a uma estrutura determinista técnico-científica. Uma de suas grandes contribuições para este estudo consiste na relação entre o constructo de Lukács (2009) sobre inadequação entre alma e realidade e a própria inadequação em si observada em Tolstói, por meio de seu desencontro entre uma interioridade e uma exterioridade de convenções. Esse “desencontro” leva a alma romântica a uma impugnação da civilização que lhe constitui.

Nesse sentido, o paradoxo da posição histórica de Tolstói se dá no desencontro da impossibilidade de cultura e natureza simbolizarem, organicamente, um mundo em si. Para Tolstói, a natureza não converge mais ao sentido de cultura, pois a cultura, no mundo do autor russo, desvencillhou-se do natural devido à atividade do homem burguês moderno. A inadequação entre cultura e natureza nada mais é do que a própria inadequação entre a natureza do ser em si e a moldura da civilização. Tolstói, portanto,

[...] prova mais do que tudo o quanto o romance é a forma épica necessária de nossos dias, [o que se mostra] no fato de que esse mundo, mesmo em sua obra, que não somente o almeja mas também o vislumbra e configura de maneira rica, clara e

concreta, não se deixa converter em movimento, em ação; no fato de que esse mundo permanece apenas um elemento da configuração épica, mas não é a realidade épica ela própria. Pois o mundo orgânico e natural da antiga epopeia era afinal uma cultura cuja qualidade específica consistia no seu caráter orgânico, ao passo que a natureza, posta como ideal e experimentada como existente por Tolstói, é imaginada, em sua essência mais recôndita, como natureza, e **como tal oposta à cultura**. Que uma tal oposição seja necessária é a problemática insolúvel dos romances de Tolstói. Em resumo, sua intenção épica teve de desembocar numa forma romanesca problemática não porque ele não tenha realmente superado em si a cultura, ou porque sua relação com o que experimentou e configurou como natureza seja meramente sentimental, não por causas psicológicas, mas por razões de forma e da relação com seu substrato histórico-filosófico (LUKÁCS, 2009, p. 153-154, grifo nosso).

Neste estudo, entende-se que a atividade de configuração de mundo presente no tipo de romance como o de Tolstói pode ser compreendida como uma atividade religiosa, visto perseguir e compor o estabelecimento de um sentido. Tal “busca” constante da literatura moderna refere-se ao tipo de homem moderno que “perdeu a textura de um universo metafísico e inteligível” (BINGEMER; CABRAL, 2014, p. 13). Para Bingemer e Cabral (2014, p. 13), essa perda foi resultado da “dissolução do universo religioso pré-moderno” e “tornou-se o centro axiológico de uma experiência que se fez no confronto com uma alteridade vazia”. Essa forma de composição da narrativa moderna “organizou-se como vertigem de uma existência que perdeu o sentido nascido da totalidade metafísica do mundo, deparando-se com o horror e a banalidade de uma vida sem substância” (BINGEMER; CABRAL, 2014, p. 14). Diante de uma experiência subjetiva comprimida, foi na experiência literária que os românticos puderam resistir às formas de banalização decorrentes da vida burguesa, tornando-se esta, pois, o *topos* dessa atividade de reflexão. A postura moderna do romance, dito isso, é uma postura de subversão crítica que poderia estar relacionada com a experiência mística e o seu confronto com as instituições eclesásticas, como descrita por Bingemer e Cabral ao comentar Certeau:

Assim, emergindo ou visibilizando-se em torno de uma “perda” das instituições de sentido que estruturavam a vida religiosa, estes místicos buscaram uma experiência do divino que desafiou as fronteiras de uma autoridade religiosa, descobrindo – a partir de uma radical consciência de si – “neles mesmos” o que lhes transcende e o que lhes funda a existência (BINGEMER; CABRAL, 2014, p. 16).

O movimento criado pelo romantismo compreende uma espécie de recolhimento religioso, conseqüente de uma crítica que reconhece a mecânica racionalista como asfixia dos aspectos naturais da existência. Por isso, a formatação religiosa dos românticos procura construir um humanismo próprio de uma essência romântica em formas de linguagem como arte e religião. Foi essa presença “mística e religiosa” que se confirmou como fundamento de uma crítica que transcendeu os limites colocados pela burguesia, caracterizando-se como “uma atividade que procurou resistir com repulsa religiosa à falta de substância da vida ordinária,

instaurando uma atividade e um recolhimento místico no coração da vida moderna” (BINGEMER; CABRAL, 2014, p. 19).

É nesse sentido que o Romantismo trouxe para a Literatura a oportunidade de um exercício estético que pode ser compreendido como uma atividade religiosa e um anticapitalismo essencial, uma imagem radical de interiorização; um eu capaz de criar e um movimento organizado para a compreensão do eu que cria. Um eu, um indivíduo solitário moderno que configura formas de mundo a partir de um exercício literário. Um eu que respira alternativas de existência. Esse exercício literário em Tolstói, para a compreensão desta pesquisa, de acordo com Lukács (2009) e demais componentes de eixo teórico, será então compreendido como uma forma de exercício religioso. Esse “espaço” interior é o campo da disposição de um sentido, quando o eu encontra a substância da sua atividade criadora, isto é, a experiência de si. Há, nesse eu, a elaboração de um universo exterior (um todo, que é, para Lukács, a realidade burguesa, tanto política quanto das convencionalidades), realizável apenas num sentido religioso da literatura, e é nessa subjetividade própria do Romantismo que se apresenta a literatura como atividade religiosa, visto essa experiência de si ser uma conjectura de resistência ao mundo moderno. Literatura religiosa porque conjectura de resistência ao mundo moderno, que se apoia veementemente em uma forma de religiosidade que se dá a partir de uma desconstrução e de um ultrapassamento das formas tradicionais da religião e do cristianismo em particular.

Essa atividade do romance moderno é uma atividade de construção de formas ideais de mundo, tendo como base um princípio de atividade religiosa, visto ser busca de sentido. Esta pesquisa compreende, assim como entendemos que Lukács o compreendeu, que Tolstói, em todo o comprimento de sua obra tardia, é esse tipo de escritor que construiu formas de mundo, configurando um sentido particular deste, como encontramos, por exemplo, em *A morte de Ivan Ilitch* (cf. cap. 3). Contrapondo-se à existência de uma realidade burguesa, Tolstói cria uma existência ética que tem substância e na qual é possível um contexto em que Ivan Ilitch possa fazer um juízo de valor burguês em um momento de mais pura reflexão sobre os tipos possíveis de vida. Para Lukács (2009), isso é “forma” em Tolstói, porque configuração de mundo e de sentido.

É o que acontece também em *Anna Kariênina*, obra que carrega um substrato diverso de sua obra profundamente estética anterior, quando o autor exhibe, em seu tomo final, um Tolstói que já não tem mais compromisso com a estética, apresentando-se numa virada ética,

numa crise de estetismo radical: “Em *Anna Kariênina* ultrapassamos a maestria técnica para o sentido da própria vida” (STEINER, 2006, p. 52).

Entendemos que, a partir de Lukács, podemos encontrar no exercício literário de Tolstói essa tentativa religiosa de reconfiguração do sentido do mundo. É nesses termos que, a partir dos filtros românticos, não há possibilidade viável de tratar a religião, na literatura moderna – e especificamente em Tolstói –, a partir dela mesma, ou seja, em quesitos positivos e institucionais fundados em vocabulários clássicos do dogma cristão. Religião, aqui compreendida, seria a própria atividade literária que procura novas configurações de sentido. Desse modo, conforme as intuições de Lukács, pode-se afirmar que a fusão entre essa interpretação particular do cristianismo em Tolstói e esse exercício literário configuram a atividade fundamental do seu romance, e o romance em si.

Isso se dá em razão do ultrapassamento das categorias clássicas, quando ainda uma forma de religião positiva configurava a realidade. É a partir da análise de Lukács (2009) que é razoável falar em um ateísmo que funda a literatura moderna, e que, por isso mesmo, faz da obra de Tolstói uma representante de um exercício literário que tem como pano de fundo uma atividade religiosa. É a certeza de que, desse ponto em diante, não é mais possível um retorno àquele universo simbólico da religião tradicional.

Substancialidade, aqui, tem massa subjetiva e é elemento-chave desse Romantismo já traçado em páginas anteriores. O eu configura-se a si buscando configurar o mundo. Uma construção da parte para o todo – e, necessariamente, é nisto que crê Tolstói: no cuidado de si, na ascese, está o caminho para o alcance do todo.

De forma irônica, subjetiva, ele traz para seus textos a crítica à sociedade burguesa e aos comportamentos humanos que só confirmavam um eu desgastado, inflado e desorientado de sentido. Tolstói mexe com fundamentos da Igreja Cristã na medida em que entende que, em lugar de provocar comportamentos e sentimentos de não resistência ao mal, de amor ao próximo ou de tratamento do outro como quer-se ser tratado, ela faz vigorar a violência, a injustiça e a disparidade. A Igreja, para ele, está comprometida não com o fiel (o pobre, o *mujik*), mas com o governo: “O que mais me perturbava eram as misérias da humanidade, o hábito de julgar uns aos outros, de julgar nações e religiões, e as guerras e massacres que disso resultavam; tudo isso com as bênçãos da Igreja” (TOLSTÓI, 2011a, on-line).

Para Tolstói, a religião deve trazer respostas para a vida vivida nesta terra, no tempo presente, não importando, por exemplo, se Jesus ressuscitou ou não ou se há, de fato, uma vida

após a que vivemos agora. Nesse sentido, das respostas para esta vida presente, Tolstói critica profundamente a esperança de uma vida pós-morte, para ele inviável:

O ladrão prestes a morrer pensava que talvez encontraria a salvação além do túmulo, enquanto eu tinha à minha frente a vida e seu mistério deste lado de cá. Eu nada compreendia desta vida; ela me parecia uma coisa assustadora e então - então compreendi as palavras de Jesus, e vida e morte deixaram de ser um mal; em vez do desespero, senti uma alegria e uma felicidade que nem a morte me poderia tirar (TOLSTÓI, 2011a, on-line).

Em Tolstói, é visível a possibilidade de o homem produzir/encontrar o sentido para a vida projetando esse sentido em uma estruturação de mundo a partir de sua própria virtude; contudo, a simbologia religiosa tradicional é uma fronteira entre mundo interior e mundo exterior. A atividade religiosa e literária de Tolstói trabalha na desqualificação do homem burguês e de suas instituições políticas, sociais e religiosas como espaços de convencionalidade clássicos (família, igreja), situando sua base religiosa no fazer de si mesmo a partir do amor, crendo que a “salvação” é a melhora do homem, do eu para o todo, sendo, por essa razão, inviável a preocupação com uma vida pós-morte. A literatura de Tolstói, de forma muito particular, pensa a condição humana a partir dessa linguagem de resistência.

Para o conde russo, há uma essência de verdade no mundo interior. A verdade é a interioridade e, a vida, espaços de articulação de papéis sociais. Explorando e reconstruindo esses espaços vazios da experiência humana, ele propõe uma relação com a religião que não se move a partir de heranças da tradição, mas a partir de uma experiência moderna, que subverte os conteúdos da tradição a partir de uma reconfiguração e reinterpretação particular do cristianismo. “Nos rastros de uma epopeia clássica, a literatura moderna procura encontrar a substancialidade da existência – ‘como a vida pode tornar-se essencial’ – afastando-se das arquiteturas abstratas e superficiais da vida contingente” (BINGEMER; CABRAL, 2014, p. 15). É nesse sentido que esta pesquisa busca pensar a religião nessa amostra significativa da obra tardia de Tolstói. Perguntando-se sobre os fundamentos da vida, como pergunta a epopeia, ou sobre as formas éticas de vida, ou “como viver”, é que Tolstói é, segundo o referencial teórico desta pesquisa, que demonstra o argumento que aqui se busca discutir, um épico, tal qual já afirmara Lukács:

Pois o sujeito é constitutivo só quando age a partir de dentro, apenas e tão somente o sujeito ético; ele logra esquivar-se à lei e ao estado de ânimo somente quando o palco de seus atos, o objetivo normativo de sua ação, é formado com a matéria da pura ética. [...] A alma de um tal mundo não busca conhecer leis, pois a própria alma é a lei do homem. [...] O indivíduo épico, o herói do romance, nasce desse alheamento em face do mundo exterior (LUKÁCS, 2009, p. 66-67).

Em um mundo de encantos desfeitos e preso a uma lógica liberal, é possível encontrar alternativas expressas em resistência intelectual. É essa resistência que a arte e a religião, por via de sua essência crítica, têm a oferecer aos românticos, que, na tentativa de criar um sentido para além de um mundo sem alma, opuseram civilização e cultura, afirmando-se sobre um substrato antiburguês e anticapitalista, buscando ultrapassar as formas de uma vida firmada nas convencionalidades de uma ética racionalista. Tal oposição mostra a profunda contradição entre a sociedade civilizada moderna e as formas naturais de humanidade.

Diante da morte dos deuses e em reflexão constante sobre a vida, seu sentido e a busca por esse sentido, o anseio literário de Tolstói passou a ser um anseio metafísico e social – e, talvez por isso, religioso. Sua arte tomou o cálice da vida e, num sentido largo, tornou-se ela mesma uma forma de religião. De acordo com Lukács (2009, p. 121), “[...] a aspiração utópica da alma só é legítima, só é digna de tornar-se o centro de uma configuração do mundo, se for absolutamente incapaz de satisfazer-se na presente situação do espírito [...]”. Para esta pesquisa, a maneira como Lukács interpreta o romance moderno se apresenta convergente à maneira como objetiva-se interpretar, aqui, Tolstói, pois sua angústia o fez absolutamente incapaz de assimilar as aporias do mundo moderno. Sua crise religiosa o leva a querer reconfigurar essa forma de sentido e, apesar de sua insatisfação com o sistema religioso vigente, ele afirma que o abandono do conceito de “religião” sugerido pelos modernos é um equívoco, visto que a partir desse conceito pode-se configurar o sentido do mundo. Esse conceito e essa configuração de religião, para Tolstói, se dão a partir fundamentalmente da experiência da arte.

É nessa lacuna da vida em que se encontra Tolstói. Lukács (2009, p. 103) ainda lembra que “não é apenas a genialidade de um autor que o leva a superar as estruturas que não respondem mais às demandas de seu tempo, mas é o próprio tempo, o momento histórico-filosófico no qual a obra é criada, que permite esta superação”. O tempo de Tolstói é este, o da constatação de um niilismo que ele mesmo negativiza, avesso à civilização como última parada do niilismo: “Passei do niilismo à Igreja simplesmente porque achei impossível viver sem religião, ou seja, sem um conhecimento do bem e do mal além dos instintos animais [...]” (TOLSTÓI, 2011a, p. 25). Empenhando-se em encontrar essa forma de vida autêntica e posicionando-se como um antiniilista que fala a partir do niilismo, o autor entende que o Romantismo é um caminho e um espaço filosófico para enfrentar o niilismo a partir da interioridade. Essa inconformidade e esse incômodo de Tolstói diante de sua realidade revelam sua mais profunda inadequação – entre alma e realidade. É o ápice do conteúdo de sua criação

literária, que pode ser interpretada com maestria diante da leitura que Lukács realiza desse cenário moderno:

Para o romance do século XIX, o outro tipo de relação necessariamente inadequada entre alma e realidade tornou-se mais importante: a inadequação que nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer. A diferença estrutural decisiva que daí resulta não é que não se trata aqui de um *a priori* abstrato em relação à vida, o qual deseja realizar-se em ações cujos conflitos com o mundo exterior rendem a fábula, mas sim de uma realidade puramente interior, repleta de conteúdo e mais ou menos perfeita em si mesma, que entra em disputa com a realidade exterior, tem uma vida própria rica e dinâmica – que se considera, em espontânea autoconfiança, a única realidade verdadeira, a essência do mundo –, e cuja inútil tentativa de realizar essa equiparação confere à composição literária o seu objeto. Trata-se aqui, portanto, de um *a priori* concreto, qualitativo e pleno de conteúdo em relação ao mundo exterior, da luta entre dois mundos, e não entre realidade e o *a priori* em geral. Ora, o descompasso entre interioridade e mundo torna-se, assim, ainda mais forte (LUKÁCS, 2009, p. 117-118).

“Um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade” (BAKHTIN, 1993, p. 425) – no caminho percorrido pela literatura, o que a redefiniu foi a subjetividade configurando uma nova chamada da totalidade: a falta de sentido que estrutura a necessidade de uma nova forma (o romance) que expresse o eu do homem moderno. A alma torna-se o poder do enredo e, o enredo, o poder da alma. Trata-se, pois, de alguma questão última da vida; de uma preocupação extensa com a busca ou a configuração de um sentido do existir. Conforme Lukács (2009, p. 51), “não é a totalidade da vida que recebe forma, mas a relação com essa totalidade da vida, a atitude aprobatória ou reprovadora do artista”. A inadequação de Tolstói é herdeira desse cenário de abandono, sendo ele mesmo a personificação desse homem-autor explorado por Lukács. Tolstói, em uma leitura amparada por Lukács, é esse homem que tem a alma confrontada com as inconsistências da vida, em oposição àquelas almas que “somente existem”, ou seja, que constituem um mundo de “convenção”, não oferecendo sentido para o sujeito (LUKÁCS, 2009, p. 62); almas modernas imersas “no inferno das convencionalidades de uma sociedade sem alma, entregue à mais completa superficialidade materialista” (BINGEMER; CABRAL, 2014, p. 14). É essa inadequação de Tolstói que é, para esta pesquisa, elemento essencial de estabelecimento de sua literatura e de sua profunda proposição de uma religião e de uma arte inseparáveis. Em confronto constante e progressivamente intenso com o mundo burguês e suas instituições, o autor perdia cada vez mais a presença do Deus do Cristianismo, mas não do divino, travando gradativamente uma perda de significado das estruturas previamente postas. Esse fato

comprovou, na forma romance, sua própria configuração de busca por algo, isto é, por sentido, em sua constatação de desabrigo transcendental (LUKÁCS, 2009, p. 38).

A problemática da forma romanesca reside na “perda do símbolo épico”, é a “dissolução da forma numa sucessão nebulosa e não configurada de estados de ânimo e reflexões sobre estados de ânimo, a substituição da fábula configurada sensivelmente pela análise psicológica. Tal problemática é intensificada ainda mais pelo fato de o mundo exterior que trava contato com essa interioridade, em correspondência com a relação de ambos, ter de ser plenamente atomizado ou amorfo, ou em todo caso vazio de todo o sentido. É um mundo plenamente regido pela convenção, a verdadeira plenitude do conceito de segunda natureza: uma síntese de leis alheias ao sentido, nas quais não se pode encontrar nenhuma relação com a alma. Com isso, entretanto, todas as objetivações da vida social próprias às estruturas perdem todo o significado para a alma. [...] a profissão perde toda importância para o destino intrínseco do homem isolado, assim como o casamento, a família e a classe, para o destino de suas relações mútuas (LUKÁCS, 2009, p. 118-119).

É nesse sentido que, mediante a “perda do símbolo épico”, Tolstói representa, para o referencial teórico desta pesquisa e para esta pesquisa em si, o novo épico, um épico moderno. O romantismo antiburguês do século XIX tenta, pelas vias da arte e da religião, configurar esse eu do imanentismo religioso, buscando a superação do par realidade-estado burguês. A tentativa romântica consistia em legitimar a imanência a partir da subjetividade, e, por isso, mostrando-se confrontante a um racionalismo técnico-científico moderno.

Dado o “início” dessa busca por sentido, de renovação da religião, é o romance que, chamando para si o progresso da forma literária, exige uma colaboração entre formas éticas e estéticas, pois “mundo contingente” e “indivíduo problemático” (LUKÁCS, 2009, p. 79) são a busca e a solução das questões em pauta neste mundo sem Deus.

Portanto, nesse cenário, o que difere o romance de sua literatura anterior são os dados histórico-filosóficos que o confrontam. Diante desse mundo esfacelado e vazio de sentido, o próprio sentido reconfigura-se como problemática moderna e como pergunta que direciona todo o propósito de uma vida pré-morte. A preocupação de Tolstói converge, como na epopeia, com a pergunta fundamental da existência: “Como pode a vida tornar-se essencial?” (LUKÁCS, 2009, p. 26). Tolstói leva esse questionamento aos seus extremos, insistindo em uma existência ética, perseguindo, para tanto, uma alternativa de vida que lhe traga uma resposta, que, por si só, será religiosa. É exatamente aqui que Tolstói é um épico, com seu “Como devo viver?”, pois sua preocupação é uma questão moderna a respeito de como a vida deve tornar-se essencial, sobre como se pode encontrar substância na vida. É nesse sentido que ele, para esta pesquisa e seu referencial teórico, é um épico.

A oposição entre civilização e cultura, em Tolstói, torna-se clara quando de suas mais diversas expressões de contestação ao materialismo burguês, firmando, na busca do natural, a

expressão do homem em ascese, demonstrando pela natureza a possibilidade de verdade e de redenção, indo além e refazendo um mundo exterior por meio da superação realizável num mundo interior. Essa superação tolstoiana se dá por meio de sua elaboração de um mundo no qual seja possível um cristianismo que serve à função de dizer apenas o que os Evangelhos realmente dizem, em um exercício ético de enquadramento e alinhamento da vida mediante sua essência. Tolstói firmou a natureza como referência de verdade e de superação desse viver de convencionalidades do homem comum. Zenkovski (1953) esclarece que Tolstói, a partir de um racionalismo teológico, modificou, à sua maneira, a leitura dos textos do Evangelho, com vistas a admitir somente o que Cristo tinha a dizer a esse mundo.

Figurando como o *topos* do romantismo, a busca pela natureza sintetiza a inadequação de Tolstói diante do que a civilização tem a oferecer, além de sua procura intensa por outro mundo possível, que se encontra na natureza: “[...] a natureza, posta como ideal e experimentada como existente por Tolstói, é imaginada, em sua essência mais recôndita, como natureza, e como tal oposta à cultura. Que uma tal oposição seja necessária é a problemática insolúvel dos romances de Tolstói” (LUKÁCS, 2009, p. 153-154). Lukács (2009, p. 155) completa, ainda, que a natureza de Tolstói é a “mera garantia efetiva de que existe realmente uma vida essencial para além da convencionalidade – uma vida que pode ser alcançada nas experiências da individualidade plena e autêntica, na vivência própria da alma, mas da qual se tem inapelavelmente de resvalar para o outro mundo”. Sua denúncia constante é contra esse mundo das convencionalidades, das aparências, criticando, por meio de suas obras e ensaios, tanto os costumes burgueses da sociedade quanto o universo religioso pré-moderno da ortodoxia e da sociedade russas, que renunciavam às suas obrigações para com o povo em razão de benefícios para si próprios.

É um mundo plenamente regido pela convenção, a verdadeira plenitude do conceito de segunda natureza: uma síntese de leis alheias ao sentido, nas quais não se pode encontrar nenhuma relação com a alma. Com isso, entretanto, todas as objetivações da vida social próprias às estruturas perdem todo o significado para a alma. [...] a profissão perde toda importância para o destino intrínseco do homem isolado, assim como o casamento, a família e a classe, para o destino de suas relações mútuas (LUKÁCS, 2009, p. 118-119).

Diante desses cenários de encontros *do eu consigo* promovidos pelo romance, pode-se ter como fato a natureza subjetivo-constitutiva e objetivo-reflexiva de uma forma que se quer romântica, pois “é o regresso do sujeito a si mesmo que se revela nessa experiência” (LUKÁCS, 2009, p. 135-136), o caráter lírico do ânimo. “A imanência do sentido exigida pela forma é realizada pela sua experiência de que esse mero vislumbre do sentido é o máximo que a vida

tem para dar, a única coisa digna do investimento de toda uma vida, a única coisa pela qual essa luta vale a pena” (LUKÁCS, 2009, p. 82).

A grande mentalidade de Tolstói, verdadeiramente épica e afastada de toda a forma romanesca, aspira a uma vida que se funda na comunidade de homens simples, de mesmos sentimentos, estreitamente ligados à natureza, que se molda ao grande ritmo da natureza, move-se segundo sua cadência de vida e morte e exclui de si tudo o que é mesquinho e dissolutivo, desagregador e estagnante das formas não naturais (LUKÁCS, 2009, p. 153).

2.3 RELIGIÃO E ARTE EM TOLSTÓI

[...] a relação entre a visão artística de Tolstói e sua pregação moral pode ser compreendida como um embate titânico entre as visões monista e pluralista de realidade. O ‘letal niilismo’ de Tolstói levou-o a denunciar as pretensões de todas as teorias, dogmas e sistemas em explicar, ordenar ou predizer os complexos e contraditórios fenômenos da história e da existência social. A força que impelia esse niilismo, porém, era um anseio apaixonado por descobrir uma verdade unitária, que abrangesse toda a existência e fosse inexpugnável diante de qualquer ataque. Ele estava, assim, em constante contradição consigo mesmo, ao perceber a realidade em sua multiplicidade, mas ao acreditar apenas em “um todo vasto e unitário”. Em sua arte, ele exprimiu um sentimento sem par diante da irreduzível variedade dos fenômenos, mas em sua pregação moral, advogou a simplificação, a redução a um único nível, o do camponês russo ou o da ética cristã simples (BERLIN, 1988, p. 20).

“É preciso ser terrivelmente religioso para ser um artista” (LAWRENCE, 1913 *apud* STEINER, 2006, p. 4) – é por meio desse pensamento de Lawrence que, a princípio, pode-se desvendar com relativa facilidade o engajamento entre arte e religião em Tolstói. Steiner esmiúça, em *Tolstói ou Dostoiévski*, a ideia de que “a grande tradição do romance realista deixava implícito que o sentimento religioso não era um adjunto necessário a um relato maduro e abrangente dos assuntos humanos” (STEINER, 2006, p. 21), contudo Tolstói figura a religião como ponto de partida para sua fundamentação estética, religiosa, política, filosófica, literária e cultural.

A ausência de Deus produziu, no dezenove, um alargamento dos limites da natureza humana, buscando superar os dilemas que essa falta própria impõe ao homem moderno, lutando contra uma visão de mundo na qual a burguesia legitima os valores e a ordem de uma sociedade que a ela se entrega. O sobrenatural, para Tolstói, portanto, seria insensato. A verdadeira religião deve ser aquela que “determina a relação do ser humano com o princípio de tudo” (TOLSTÓI, 2011b, p. 203), portanto algo racional, consciente e instruidor de coerência na relação dos homens consigo mesmos e com os outros. Ela gera ascese, cuidado de si e progresso individual, ou seja, a melhoria de vida das partes para o todo. Tolstói encara a religião como uma espécie de guia de conduta.

As verdades da religião comum a todas as pessoas de nosso tempo são tão simples e compreensíveis e estão tão próximas do coração de cada homem, que, parece, bastaria apenas a pais, governantes e preceptores, em lugar de ensinamentos obsoletos e absurdos sobre trindades, virgens, mães de Deus, redenções [...], inculcar nas crianças e nos adultos as verdades simples e evidentes da religião comum a todas as pessoas – a essência metafísica de que, no ser humano, vive o espírito de Deus, e o mandamento prático segundo o qual o ser humano deve fazer ao próximo o que gostariam que lhe fizessem – **e toda a vida humana por si só se transformaria** (TOLSTÓI, 2011b, p. 205, grifo nosso).

Tolstói está certo de que as pessoas são levadas a não exercerem o que seria natural, necessário e possível porque estão tão acostumadas (em razão da religião equivocada que os guia) “a organizar e consolidar seu cotidiano com violência [...], que lhes parece que essa disposição das coisas não apenas é normal como não poderia ser outra” (TOLSTÓI, 2011b, p. 206). Sua preocupação fundamental, exposta por meio do confronto com os paradoxos entre o que está registrado nos evangelhos e a utilização dessas informações pela Igreja, além de como ela obtém benefício por meio desses dizeres, tem como prioridade esboçar e fazer crer que a vida pode ser melhor “tanto para a pessoa individualmente quanto para a sociedade”, e isso só é possível “por meio de um desenvolvimento interior, moral” (TOLSTÓI, 2011b, p. 207). Melhorar a própria vida seria uma inquietação da religião, que deveria educar e participar a sociedade de maneira digna, contando com o apoio da Igreja e do Estado para que valores como amar e servir um ao outro pudessem ser exercidos sem fronteiras e trouxessem instrumental prático para a vida, em todo seu eco de vazio. Para tanto, retoma-se a ideia de que, para Tolstói, o instrumento capaz de disseminar esses valores/sentimentos seria a arte. Contudo, para ele, a configuração que religião e arte adotaram demonstra evidentes sinais de insuficiência:

Apenas alguns poucos entre os ricos e fortes, como Francisco de Assis e outros, aceitaram a doutrina cristã em seu sentido vital, ainda que ela destrísse sua posição superior. A maior parte das pessoas da aristocracia, embora no fundo do coração também tivesse perdido a fé na doutrina da igreja, era incapaz ou não estava disposta a fazer o mesmo, porque a essência da visão cristã de mundo que teria que adotar, se renunciasse a fé da igreja, era a fraternidade e, portanto, a igualdade dos homens – e tal doutrina lhe negaria as prerrogativas pelas quais vivia [...]. No fundo do coração, não acreditavam na doutrina da igreja, que havia durado além de sua época e já não tinha nenhum sentido verdadeiro para eles. E, como eram incapazes de adotar o verdadeiro cristianismo, as pessoas das classes rica dominantes – papas, reis, duques e todo o poder deste mundo – viram-se sem qualquer religião, com nada além de suas formas exteriores, que mantiveram, considerando-as não somente lucrativas, mas necessárias para eles mesmos, pois essa doutrina justificava as vantagens de que desfrutavam. Essencialmente, essas pessoas não acreditavam em nada [...], no entanto, o poder e a riqueza estavam em suas mãos, e foram eles quem incentivaram a arte e a orientaram. E foi assim que, entre esses povos, começou a se desenvolver uma arte que era avaliada não pelo quão bem ela expressava sentimentos resultantes da consciência religiosa do povo, mas somente considerando quão bela era – em outras palavras, quanto prazer proporcionava (TOLSTÓI, 2002, p. 87-88).

Para o autor, o governo, a ciência e a Igreja – cuja responsabilidade seria cuidar do povo – estão em um acordo para que as massas vivam num estado de constante hipnose. Diz Tolstói que, “se os governos desmascarassem a mentira da religião existente e pregassem a verdadeira, estariam agindo como quem serra o galho em que está sentado” (TOLSTÓI, 2011b, p. 209); com isso em vista, entende-se, via Tolstói, que o povo está encurralado, sem acesso à educação que geraria consciência crítica para a percepção de seu estado de vida e de sua interioridade. “Parece não haver saída”, afirma ele, pois, para os religiosos que desfrutam dos benefícios do controle das massas populares, não há sentido em pôr um fim a “essa situação de entorpecimento e escravização” (TOLSTÓI, 2011b, p. 210).

Diante dessa angústia de encontrar uma resposta para a lacuna que enxergava entre o que os Evangelhos registravam e o que a Igreja dizia, Tolstói viu-se insatisfeito com a religião que lhe era apresentada, a qual não oferecia a ele, homem da teoria e da prática, respostas para sua principal pergunta: Afinal, como viver? “Passei do niilismo à Igreja simplesmente porque achei impossível viver sem religião, ou seja, sem um conhecimento do bem e do mal além dos instintos animais [...]” (TOLSTÓI, 2011a, on-line). Nessa configuração, Tolstói desenvolveu gradativamente seu pensamento religioso, imergindo, ao longo dos anos, em respostas práticas para sua preocupação ética. Suas conclusões, que o levaram à excomunhão, configuram uma possível Teoria da Religião evidenciada por uma releitura do Cristianismo dos Evangelhos versus o Cristianismo da Igreja. Nesse paradoxo, ele encontra espaço para se dedicar a demandas da vida e, num esforço de demasiado estudo, pesquisa e crítica, põe em xeque, via literatura, o que ele considera a “sua” religião.

Cronologicamente situado após o despertar do sentimento romântico, esse autor vive o desenrolar de um envolvimento crítico com a questão-Deus. Assim, imerso num mundo sustentado pelo valor e abandonado pelo sentido, encontrar na religião um sistema de valores que possa configurar alguma orientação para a existência tornou-se o objetivo de Tolstói. Para ele, nada pode substituir a capacidade do fazer religioso no que concerne a produzir sentido (TOLSTÓI, 2011a). Pode-se dizer que, consciente dos benefícios dessa busca, ele pôde pensar os problemas de seu tempo (como o descaso para com o camponês, a legitimação das guerras pela Igreja, os tribunais de julgamentos, a ausência de preocupação com a educação, o descuido para com as crianças, a manipulação das massas populares, dentre outros) e formular, em sua própria ótica, uma compreensão particular do papel e do significado da religião para a sacralização dessa imanência do eu romântico diante de seu incômodo de inadequação.

O cerne da resistência de Tolstói está justamente na oposição estabelecida por Lukács (2009) entre alma e convenção, instaurada no estado burguês. O “abandono” vivido por Tolstói e por todo o cenário romântico do dezenove revela-se na profunda lacuna entre o transcendente e os homens. Causa o vazio. Traz a imanência. Desse modo, o desenvolvimento do pensamento religioso de Tolstói acabou por “fundar” a lógica de uma “nova” religião – que se apresenta como uma filosofia social que instiga mudanças básicas na estrutura da sociedade, que ele denuncia como hostil, materialista e fútil. É esse, por conseguinte, o objeto desta pesquisa, que vislumbra estudar esse autor em sua fase tardia, quando de sua dedicação a seus ensaios sobre ética e alguns outros escritos, alcançando, no progresso de seu pensamento, a conjugação entre religião e arte, tornando-as inseparáveis e necessárias ao “contágio” da sociedade no que diz respeito ao que é “bom”.

Suas descobertas sobre sua concepção de religião não se deram instantaneamente:

Só depois de rejeitar as interpretações dos sábios críticos e teólogos, segundo as palavras de Jesus: “Se não se tornarem como as crianças, vocês não entrarão no reino dos Céus” (Mateus 18:3) – foi só então que de repente compreendi o que antes me parecera completamente sem sentido. Eu compreendi, não por meio de fantasias exegéticas ou de combinações textuais profundas e engenhosas; compreendi tudo porque joguei fora de minha mente todos os comentários. Esta foi a passagem que me deu a chave do todo: “Vocês ouviram o que foi dito. Olho por olho, dente por dente. Eu, porém, lhes digo: não resistam ao mal” (Mateus 5:38,39) (TOLSTÓI, 2011a).

Em *Minha religião* (2011a), Tolstói explica como se deu seu caminho em direção a uma sistematização dessa releitura do Cristianismo:

Desde a minha infância, quando comecei a ler o Novo Testamento, sentia-me tocado principalmente por aquela parte da doutrina de Jesus que prega o amor, a humilde, o altruísmo e o dever e retribuir o mal com o bem. Para mim, esta sempre foi a substância do cristianismo; meu coração reconhecia sua verdade apesar do ceticismo e do desespero e, por esta razão, submeti-me a uma religião professada por uma multidão de trabalhadores, que via nela a solução da vida - a religião ensinada pela Igreja ortodoxa. [...] Durante 35 anos de minha vida fui, na plena acepção da palavra, um niilista - não um socialista revolucionário, mas um homem que em nada acreditava. Há cinco anos a fé chegou a mim; acreditei na doutrina de Jesus e toda a minha vida sofreu uma transformação súbita. O que antigamente desejava, não desejo mais e comecei a desejar o que nunca tinha desejado antes. O que antigamente me parecia certo agora se tornou errado e o erro do passado comecei a ver como acerto. Minha situação era como a de um homem que parte para se desincumbir de uma tarefa e, depois de percorrer uma parte da estrada, chega à conclusão de que o assunto não tem mais importância e volta. O que inicialmente estava em sua mão direita está agora na esquerda, e o que estava na sua mão esquerda está agora na direita; em vez de sair de sua residência, ele deseja voltar a ela o mais rápido possível. Minha vida e meus desejos mudaram completamente; bem e mal intercambiaram significados. Por que isso? Porque entendi a doutrina de Jesus de um modo diferente daquele que tinha entendido antes.

E ainda:

Mas, depois de me submeter à Igreja, logo vi que não acharia em seu credo a confirmação da essência do cristianismo; aquilo que para mim era essencial parecia ser um mero acessório dos dogmas da Igreja. O que para mim era o mais crucial nos ensinamentos de Jesus, era considerado pela Igreja algo de somenos importância. Sem dúvida – pensei – a Igreja vê no cristianismo, além de seu significado intrínseco de amor, humildade e altruísmo, um significado extrínseco e dogmático o qual, por mais que parecesse estranho e repulsivo para mim, não era em si mesmo mau ou pernicioso. No entanto, quanto mais eu procurava aceitar a doutrina da Igreja, tão mais claramente via neste ponto em particular algo de importância maior do que eu lhe atribuíra inicialmente. O que eu achava mais repugnante na doutrina da Igreja era a estranheza de seus dogmas e não só a aprovação, como também o apoio que ela dava a perseguições, à pena de morte, às guerras estimuladas pela intolerância, fatores comuns a todas as seitas; mas a minha fé foi destruída principalmente pela indiferença da Igreja ao que me parecia essencial nos ensinamentos de Jesus e por sua avidez pelo que me parecia secundário, Eu sentia que algo estava errado; mas não conseguia ver onde estava o erro porque a doutrina da Igreja não negava o que me parecia essencial na doutrina de Jesus; esse essencial era plenamente reconhecido, embora de modo a não dar a ele o primeiro lugar. Eu não podia acusar a Igreja de negar a essência da doutrina de Jesus, mas ela a reconhecia de um modo que não me deixava satisfeito, A Igreja não me dava o que eu esperava dela

Tolstói reage à história da Igreja, aquela que origina uma nova *polis*, “instituído um vínculo paradoxal entre a alma perdida em pecados inexpiáveis e a redenção absurda mas certa, [...] reflexo quase platônico dos céus na realidade terrena” (LUKÁCS, 2009, p. 35), originando a escala das hierarquias terrestre e celestial. É diante dessa redenção absurda que Tolstói não se paralisa, mas reconstrói, relê, reinterpreta.

Para Tolstói, a religião que se estabelece a partir de mistérios não tem fundamentação racional. O sobrenatural não conjuga a razão; portanto, a religião configura-se como a procura pelo sentido, que por si só é um movimento religioso. Se é possível organizar sentido, aí está a religião. Religião, para Tolstói, é filosofia: não apenas uma experiência de saída de si, mas algo que pode ser tomado pela razão. Por isso, em seu legado ideológico, tem-se que, quando a arte instaura harmonia, aí há religião. Anseio religioso é anseio por sentido.

O movimento de Tolstói (do Segundo Tolstói, que vai da fase estética para a ética) em direção ao dissolvimento do cristianismo trava uma busca pela sistematização de uma existência autêntica, e sobretudo de uma “forma de vida” que nega tudo aquilo em que o cristianismo está envolto: mistério, trindade, ressurreição, pecado original etc., acusando a Igreja de instaurar valores religiosos a partir de superstição – e, nesse sentido, ele é um moderno. Ao desprezar a carta dogmática histórica do cristianismo, Tolstói elege a ética, promovendo um espaço de subversão que pensa a condição humana e seus valores fundamentais considerando a realidade a partir de categorias filosóficas racionais, buscando responder à pergunta fundamental da vida: Como viver? A resposta vem na arte madura de Tolstói, que esboça uma compreensão particular

de arte fundamentada numa compreensão particular de religião, intrinsecamente relacionadas nesse autor.

[...] como resultado paradoxal da relação paradoxal entre a mentalidade do escritor e a era histórica com que ele se depara, uma experiência sentimental e romântica torna-se o centro de toda a configuração: a insatisfação dos homens essenciais com tudo quanto lhes possa oferecer o mundo circundante da cultura, e a partir do seu repúdio, a busca e a descoberta da outra realidade mais essencial da natureza (LUKÁCS, 2009, p. 154).

A problemática recorrente de Tolstói faz com que seus textos ensaísticos e literários assumam, em geral, um caráter religioso (como que se do ético para o estético e vice-versa), pois, em sua essência, no desvelamento de um valor abandonado pelo sentido, o problema estético da forma romanesca seja, na verdade, “um problema ético em sua raiz última; a sua solução artística, portanto, tem como pressuposto – em correspondência com as leis formais do romance – a superação da problemática ética que lhe dá causa” (LUKÁCS, 2009, p. 120). É como acontece em *A morte de Ivan Ilitch*, novela da fase tardia de Tolstói, na qual, por meio da morte (ou do processo de morte), o personagem (Ivan) tem a oportunidade de “entender” ou de “encontrar” um fio desse sentido, descoberto ou manifesto, em seus últimos momentos de vida.

As aparências socialmente aprovadas, mesmo que apoiadas em valores equivocados, são constantemente funcionais no trabalho de Tolstói ao demonstrar a superficialidade e a contraditoriedade dessa sociedade russa do dezenove: uma alma arrendada pelo valor burguês. Em *A morte de Ivan Ilitch*, por exemplo, o autor critica esse comportamento burgo impulsionado pela Europa Ocidental, interessado apenas em “como as coisas devem parecer”: “Tudo ocorria de mãos limpas, de camisa limpa, com palavras francesas, e, sobretudo, na mais alta sociedade, por conseguinte com a aprovação das pessoas altamente colocadas” (TOLSTÓI, 2009, p. 20).

Na composição de sua ideologia, a ironia, a crítica, a religião e o caos são partes de uma resposta que o autor procura dar a seus questionamentos últimos (em relação à essência da vida), apontando valores (inspirados/colhidos em sua interpretação dos evangelhos) que possam instruir, direcionar e dignificar/significar a vida, dando-lhe sentido e propósito. Esses valores, porque valores, são fundamentalmente religiosos, ou seja, expressam uma resistência à humanidade/à vida como ela se apresenta. E religiosos não porque instauram, a princípio e necessariamente, uma visão de “ordem, regra, coerência e sentido”, mas porque trazem para seus personagens – ou para a mente que se permite refletir guiada por Tolstói – o caos do desvelamento de que “tudo isto podia ser outra coisa” (TOLSTÓI, 2009, p. 72).

Todo esse cenário histórico-filosófico vivido por Tolstói agenciou formas de sociedade artificiais, racionais e estabelecidas por relações formais e impessoais, nas quais estava ausente qualquer ideal. Tal ideologia individualista levou ao recrudescimento de formatos egoístas de vida, baseados em desejos, reflexo de uma cultura voltada para os valores da família, da propriedade e do patrimônio burgueses. Convencionalidades. Vidas reduzidas às formas de mercado, fundadas em um modelo do quanto, e não do como.

Tolstói se desfaz rapidamente das instituições clássicas, como a família, o casamento, a natureza e a Igreja, conjugando, em sua obra, cada verbo que dissolve as aparências socialmente aprovadas. Em *A morte de Ivan Ilitch*, Ivan, em seu leito de morte, teve a oportunidade de vislumbrar essa forma de aparências que, ingenuamente ou não, ratificou em toda a sua vida. Em lugar de paz e ordem diante do desvelamento do “verdadeiro”, uma angústia toma conta do personagem:

Veio-lhe à mente: podia ser verdade aquilo que lhe parecera antes uma impossibilidade total, isto é, que tivesse vivido de maneira diversa da devida. Veio-lhe à mente que as suas veleidades quase imperceptíveis de luta contra aquilo que as pessoas mais altamente colocadas consideravam correto, veleidades quase imperceptíveis que ele imediatamente repelia, podiam ser justamente as verdadeiras, e tudo o mais ser outra coisa. O seu trabalho, o arranjo da sua vida, a sua família, e esses interesses da sociedade e do serviço, tudo isto podia ser outra coisa. Tentou defender tudo isto perante si. E de repente sentiu toda a fraqueza daquilo que defendia. E não havia o que defender. [...] Quando ele viu de manhã o criado, depois a mulher, em seguida a filha, o médico, cada um dos movimentos deles, cada uma das suas palavras confirmou para ele a terrível verdade que se revelara naquela noite. Via neles a si mesmo, tudo aquilo de que vivera, e via claramente que tudo aquilo era não o que devia ser, mas um embuste horrível, descomunal, que ocultava tanto a vida como a morte. A consciência disso aumentou, decuplicou os seus sofrimentos físicos (TOLSTÓI, 2009, p. 72).

Desse contexto, temos que *religião*, para Tolstói,

[...] não é uma crença estabelecida de modo definitivo, com base em certos acontecimentos sobrenaturais ocorridos outrora, em algum momento distante, e na obrigatoriedade de cerimônias e orações predeterminadas; também não é, como consideram os cientistas, o que restou das superstições de um passado de ignorância, sem significado em nossa época e sem aplicação em nossa vida; a religião é a relação do homem com a vida eterna e com Deus, em conformidade com a razão e com os conhecimentos contemporâneos, e faz a humanidade progredir em direção ao objetivo que lhe está predestinado (TOLSTÓI, 2011b, p. 211-12).

Dito isso e em face de toda a conjuntura do dezenove é que nasce a forte tensão entre religião e arte proposta por Tolstói. Avaliando que a forma do romance tem, em si, um destino pedagógico (STEINER, 2006), leva-se isso em consideração por meio da análise do Segundo Tolstói, buscando traçar o perfil organizado desse pensamento religioso, entendendo que é

inviável tratar das características profundas de um sistema de expressão literária considerando apenas seus aspectos meramente artísticos (como forma, verso ou prosa).

A tensão entre religião e arte em Tolstói nasce da busca pelo sentido, da ausência do fundamento ético da vida e da condição desse abismo posto entre os homens, levando Tolstói a uma exegese da realidade, reagindo à redenção propagada pela Igreja, denunciando inconsistências entre a religião desta e a religião da verdade (como em *Minha Religião*), assim como a respeito da união entre a Igreja, o Estado e a Ciência para cegar os fiéis, a fim de usufruir dos benefícios da cegueira das massas populares (TOLSTÓI, 2011b). O autor russo expõe a seus leitores as faces problemáticas de uma Rússia czarista (quanto aos *mujiks*, à educação, às mulheres, à política etc.), e não somente isso, mas seu anseio de contribuir para o progresso do pensamento que se apresenta resistente diante do entrave da religião, da Igreja e do Estado, deturpadores dos valores que encaminham a sociedade, e de uma arte ausente nas estruturas fundamentais da vida, como a educação. Segundo ele, a Igreja posiciona-se completamente oposta aos valores de seu próprio discurso: “Eu não podia acusar a Igreja de negar a essência da doutrina de Jesus, mas ela a reconhecia de um modo que não me deixava satisfeito” (TOLSTÓI, 2011b, on-line). Diante dos benefícios gerados na relação Igreja-Estado, Tolstói vê-se atribulado pela maneira como a sociedade foi levada a aceitar toda essa deturpação de valores como normalidade, porque legitimada pela Igreja, entendendo que essa ordem “não apenas não é boa como é a própria ordem do mal” (TOLSTÓI, 2011b, p. 206).

A quem exerce o poder, a quem escraviza as massas e pensa e diz: *après nous le deluge*, parece muito prático, por meio do exército, do clero, dos soldados, das polícias e sob ameaça de baionetas, balas, prisões, colônias de trabalho forçado e forças, obrigar as pessoas escravizadas a continuar a viver atordoadas e escravizadas e não impedir que os governantes se aproveitem dessa condição (TOLSTÓI, 2011b, p. 206).

Seu interesse por uma religião que contribuísse para organizar uma alternativa à vida burguesa disseminada por seu contexto histórico-filosófico levou-o a reler (e a estudar profundamente) o Cristianismo divulgado pela Igreja em contraposição ao Cristianismo exposto nos Evangelhos. Impulsionado prioritariamente por suas teses éticas (chegando, por isso, a romper com a estética), e tendo como consequência uma produção ampla de sistematização de ideias, Tolstói afirma que, para ele, era impossível viver sem religião (TOLSTÓI, 2011). Sua sede por instaurar valor e divulgar verdade através da proposição de uma vida simples, virtuosa e próxima à natureza levou sua arte à proposta de vida, num reconhecimento ético de liberdade.

Em Tolstói, é possível sentir a esperança de um colapso do capitalismo e das categorias socioeconômicas com vistas ao nascimento de uma vida com raízes naturais, de dignidade para o homem e sua gente. Não se espera da literatura de Tolstói apenas uma tentativa ou o alcance de sua forma literária, pois sua literatura traz consigo uma nova forma de vida que se contrapõe à forma de vida moderna. Sua tentativa recorrente foi a de justificar uma cisão para com esse mundo herdeiro da cultura europeia, vazio de sentido, esfacelado e insuficiente, buscando configurar, por meio do que ele acredita ser uma leitura coerente dos ensinamentos dos Evangelhos, uma religião que ofereça uma alternativa de vida a essa herança, panorama que consente considerar que o declínio das estruturas religiosas permite ascender discussões sobre seus fundamentos. Conforme Lukács (2009, p. 99), “o abandono do mundo por Deus revela-se [...] na ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos”, e é nessa perspectiva que, posto romântico, Tolstói acredita e divulga sua intuição sobre a atitude do homem perante a vida, num sentido amplamente ético e justo. Amor, ética, justiça e verdade são temas constantes de sua obra, pois são “as experiências de maior proximidade à essência que podem ser dadas à vida num mundo abandonado por Deus” (LUKÁCS, 2009, p. 131).

Sua apropriação da tese de Rousseau inflou seu espírito na busca por um lugar possível, no qual a natureza, oposta à civilização, é o cenário da verdade para o homem. Seus caminhos religiosos estão fundamentados em uma postura socrática que encontrou em Rousseau *afinidades teológicas* determinantes. Para Tolstói, o entendimento da tese que afirma o desenvolvimento do eu para o todo (e não o contrário) firmava o autoconhecimento que, segundo Steiner (2006), conduzia ao reconhecimento de Deus. Contudo, essa “ideia de Deus” não se referia a uma interpretação transcendente, pois tendia mais a um materialismo místico, que, para Zenkovsky (1953), dava as mãos ao racionalismo moderno, demandando a negação de toda transcendência.

Com essa composição ideológica e extremamente subjetiva, Tolstói demonstra que, para ele, a substancialidade da vida está na oposição aos valores culturais divulgados e infundidos na sociedade. Para Tolstói, “nem um único homem racional pode viver sem religião” (TOLSTÓI, 2011b, p. 199). Contudo, “todas as questões mais importantes da vida são impossíveis de ser solucionadas por um homem racional com base na consideração de suas relações e consequências diretas” (TOLSTÓI, 2011b, p. 201):

[...] o ser humano devia fazer, e sempre fez em relação aos fenômenos infinitamente pequenos da vida que podem afetar seu comportamento, o que na matemática se chama integração, ou seja, o estabelecimento de relações não apenas com os fenômenos diretos da vida, mas com todo o mundo infinito no tempo e no espaço, compreendendo-o como uma unidade. E o estabelecimento dessa relação do ser

humano com o todo, do qual ele se sente parte e no qual busca orientação para seu comportamento, **é exatamente o que se chamava e se chama religião**. Por isso, a religião sempre foi e não pode deixar de ser condição básica e insuperável para a vida do homem racional e da humanidade racional (TOLSTÓI, 2011b, p. 201, grifo nosso).

Suas reflexões o levaram a pensar primordialmente na religião como um caminho, uma alternativa baseada em valores comuns a todos os homens; valores muito simples, intrínsecos aos seres humanos e conhecidos por todos. São esses os valores que devem ser transmitidos pela arte.

As religiões são diversas em sua forma externa, mas são iguais em seus princípios básicos. [...] A religião de nosso tempo é aquela comum a todas as pessoas; não é uma religião específica, com todas as particularidades e deturpações, mas uma religião composta de fundamentos presentes em todas as religiões difundidas e conhecidas por nós e professadas por mais de noventa por cento da raça humana; essa religião existe, e o ser humano ainda não se bestializou em definitivo apenas porque as melhores pessoas de todos os povos, mesmo que inconscientemente, mantêm essa religião e a professam; apenas a fraude sugerida por sacerdotes e cientistas impede as pessoas de aceitar isso conscientemente (TOLSTÓI, 2011b, p. 202).

Tolstói argumenta que os valores da religião que ele chama de “verdadeira” são aqueles intrínsecos aos seres humanos, conhecidos e acatados, mesmo sem haver comunicação formal a seu respeito. Apesar de reconhecer no compartilhamento dos valores que guiam instintivamente o comportamento humano o encontrar de todas as religiões, ele admite: “Para nós, essa verdadeira religião é o cristianismo, com seus valores que, não em suas formas externas, mas em seus princípios básicos, convergem para o bramismo, o confucionismo, o taoísmo, o judaísmo, o budismo e até o islamismo” (TOLSTÓI, 2011b, p. 202). Paralelamente, ele integra essa afirmação à outra, tão destacada quanto, ao dizer que “a verdadeira religião é aquela cujos valores convergem para os princípios básicos de todas as grandes religiões” (TOLSTÓI, 2011b, p. 202). Esses valores são extremamente simples. A religião, configurada nesse olhar, vem a ser um exercício de produção de sentido (mas não de controle social ou de manipulação exercida pelos ricos – a Igreja e o Estado – sobre o camponês), o que, diante do autor em análise, conecta-se inclusive ao seu histórico recorrente de preocupações com questões da essência humana.

Esses valores são: que existe um Deus e é o princípio de tudo; que no ser humano há uma partícula desse princípio divino, que ele pode enfraquecer ou fortalecer de acordo com o modo que conduz a própria vida; que, para fortalecer esse princípio, o ser humano deve conter suas paixões e cultivar dentro de si o amor; que o meio prático de alcançar isso é fazer aos outros aquilo que queremos que façam a nós (TOLSTÓI, 2011b, p. 203).

Tolstói avalia que, para a minoria culta em geral, a religião “deve ser absurda e incompreensível” (TOLSTÓI, 2011b, p. 203).

[...] a minoria culta, tendo deixado de crer no ensinamento religioso existente, apenas fingia acreditar nele, por considerá-lo necessário ao controle das massas populares no modo de vida já estabelecido; as massas populares, por sua vez, embora por inércia mantivessem as formas religiosas preestabelecidas, já não conduziam sua vida cotidiana por ensinamentos religiosos, mas apenas por hábitos gerais e leis do governo (TOLSTÓI, 2011b, p. 196).

É diante de valores como amor, verdade e justiça que Tolstói, portanto, propõe uma mística, denominada aqui de *extraeclesiástica*, já que seu pensamento religioso e seus fundamentos teológicos têm um sentido muito particular e são, sem sombra de dúvidas, “frutos de uma dialética espiritual e de uma sensibilidade religiosa, tradutora de uma inquietude mística que ultrapassou todos os esquemas conceituais da teologia clássica” (CABRAL, 2012, p. 204).

Assim, a literatura de Tolstói, para além de uma “teoria” a respeito da vida e de seu sentido, configura-se como um fazer religioso, que encontra na arte o seu lugar de realização por excelência. Interpelando recorrentemente a religião como um sistema de valores que deve visar melhorar a vida dos cidadãos simples, mas que não beneficiará aos ricos e poderosos, e a arte como aquilo que começa “quando um homem, com o propósito de comunicar aos outros um sentimento que ele experimentou certa vez, o invoca novamente dentro de si e o expressa por certos sinais exteriores” (TOLSTÓI, 2002, p. 75), Tolstói tem, inseparavelmente, religião e arte trabalhando para o contágio dos bons e nobres sentimentos, invocando “a capacidade humana de contagiar-se pelos sentimentos de outras pessoas por meio da arte” (TOLSTÓI, 2002, p. 77).

Portanto, “contagiar com bons e nobres sentimentos” é a matéria da arte. Tolstói tem arte e religião trabalhando inseparavelmente com esse objetivo, pois são esses sentimentos que criam a possibilidade de transformar, de educar, dando continuidade aos valores gerados para a vida. Tais “bons sentimentos” são, de fato, os valores instaurados por sua interpretação particular do cristianismo ortodoxo, que supera as estruturas da Igreja e finca, em oposição ao materialismo burguês do dezenove, uma sociedade possível a partir dessa arte religiosa. Assim, arte, em Tolstói, não é entendida como veículo de entretenimento/prazer/lazer, mas é utilitária, essencialmente fundamental em seu projeto, visando cumprir metas tolstoianas muito bem-definidas: a transmissão de sentimentos que têm origem na consciência religiosa. É daí que podemos compreender o que é arte para Tolstói: o órgão por excelência de transmissão dos valores religiosos.

Em Tolstói, para definir arte com precisão,

devemos antes de tudo parar de olhar para ela como veículo de prazer e considerá-la como uma das condições da vida humana. Ao considerá-la dessa forma, não podemos deixar de ver que a arte é um meio de comunhão entre as pessoas. Cada obra de arte

faz com que aquele que a recebe entre em um certo tipo de comunhão com aquele que a produziu ou está produzindo e com todos aqueles que, simultaneamente ou antes ou depois dele, receberam ou irão receber a mesma impressão artística (TOLSTÓI, 2002, p. 72-73).

Na apropriação do vocabulário religioso do cristianismo ortodoxo, Tolstói encontra lugar para uma arte que lhe seja sua voz; uma arte que “transmite sentimentos oriundos da consciência religiosa” (TOLSTÓI, 2002, p. 211). Essa consciência religiosa, por sua vez, “é a consciência do fato de que o nosso bem, material e espiritual, individual e geral, temporal e eterno, consiste na vida fraterna, em nossa união de amor uns aos outros. Essa percepção foi expressa por Cristo e por todas as pessoas magnânimas do passado” (TOLSTÓI, 2002, p. 211). Isso conecta Tolstói profundamente ao característico movimento romântico de sua época, no entanto de uma forma muito própria e particular, expressando sua sugestão de reação ao cenário histórico-filosófico dessa Rússia da qual faz parte. Conforme Cabral,

Como *topos* da atividade romântica, encontramos uma ressignificação do vocabulário religioso, com fins de rejeitar a postura *iluminista* e *Aufklärer* que estruturou a existência do homem moderno a partir de uma moral racionalista burguesa, tornando-se uma “religião da razão e da virtude”. Todo movimento romântico encontra certa unidade na rejeição moral do mundo moderno burguês, responsável por um apocalipse de sentido decorrente da completa imersão do homem no mundo da técnica e do mercado. [...] A apropriação e ressignificação de um vocabulário religioso manifesta o anseio de libertação de um individualismo técnico e científico desprovido de valor moral, que não conhece nada além de indivíduos isolados, para os quais os outros homens tornam-se simples objetos de seus pensamentos e ações (CABRAL, 2012, p. 184).

Nesse atestado de oposição a tal individualismo desprovido de valor moral é que Tolstói configura sua tese de que só existem dois tipos de sentimentos que unem a todos:

aqueles que vêm da consciência de que todos são filhos de Deus e existe irmandade entre os homens, e os sentimentos do cotidiano, do tipo mais simples, a que todas as pessoas, sem exceção, têm acesso, como os de festejo, terno, alegria, tranquilidade e assim por diante. Somente essas duas espécies de sentimento constituem, em nossa época, a matéria da arte que é boa em seu conteúdo (TOLSTÓI, 2002, p. 216-217).

Esses sentimentos, portanto, configuram aquilo que ele chama de “arte”, e que, por consequência, expressam o que é a sua interpretação de uma religião para o seu tempo, sendo a arte o órgão “transmissor” desses sentimentos que o autor reconhece como importantes, visto a beleza ser aquela que evoca e educa os sentidos. O objetivo da arte, pois, é a perfeição moral (TOLSTÓI, 2002, p. 42; 261):

A arte do futuro – isto é, aquela parte que será escolhida da arte em geral espalhada pela humanidade – consistirá não na transmissão de sentimentos acessíveis somente a alguns contemplados das classes ricas, como acontece agora, mas será aquela que realiza a mais alta consciência religiosa das pessoas do nosso tempo. Somente essas serão consideradas obras de arte que transmitem sentimentos que atraem as pessoas

em direção à união fraterna, ou sentimentos que sejam capazes de unir a todos. Apenas essa arte será escolhida, permitida, aprovada e disseminada. (TOLSTÓI, 2002, p. 249)

3 ANÁLISES

3.1 A MORTE DE IVAN ILITCH

“- Senhores! [...] Morreu Ivan Ilitch.
[...] - Mas o que foi mesmo que ele teve?
[...] Aí está, morreu; e eu não.” (TOLSTÓI, 2009, p. 7-9)

É dessa maneira – não totalmente cômica, não totalmente sisuda – que as primeiras páginas de *A morte de Ivan Ilitch* conversam com seu leitor. A obra, um dos frutos da fase tardia do literato e pensador religioso russo, traz consigo a herança de seu pensamento num desvelar de seu anseio pela transformação do mundo e da ética (ou de sua ausência) em uma sociedade que prima pelo que se parece ser ou pelo que se deve parecer. Tolstói, como ele mesmo dizia, “tinha o que dizer” em suas produções literárias ou ensaísticas. Inconformado, o autor conhecido por obras grandiosas como *Ana Kariênina* e *Guerra e Paz* traz, sob a contingência de seu momento histórico-filosófico, as figuras e os temas que mais lhe encantam/incomodam/latejam, florescendo sua subjetividade, num objeto crítico-reflexivo, como fenômeno primordial. O amor, as convencionalidades, a religião, a arte, a vida do camponês e a morte, para citar apenas alguns desses temas e figuras, são explorados brevemente nessa obra que marcou o retorno do escritor à literatura, em 1886, expondo a seus leitores uma face burocrática de uma Rússia czarista, e não somente isso, mas seu anseio de contribuir para o progresso do pensamento que – como pode-se perceber também em outras de suas obras – apresenta-se resistente diante do entrave entre religião, Igreja e Estado, deturpadores dos valores que encaminham a sociedade.

Se em *Ressurreição*, analisado logo a seguir nesta dissertação, é Tolstói que ressuscita em Nekhludov (o nosso Segundo Tolstói), em *A morte de Ivan Ilitch* vemos em Ivan a morte de Tolstói (o nosso primeiro Tolstói). Apesar de alguns de seus posicionamentos, para os dias de hoje potencialmente polêmicos (como sobre casamento ou divórcio, por exemplo), Tolstói mantém, em *A morte de Ivan Ilitch*, uma atitude firme de descrição das convencionalidades do mundo, extremamente presentes nos romances francês e alemão, traçando um caminho inverso ao de *Madame Bovary*, situando histórica e filosoficamente a cultura e a natureza em contraposição, caminhando para a denúncia de um sistema que desnaturaliza a vida e tira do homem a sua humanidade, emitindo ao mundo a vontade de que a vida, de alguma forma, tenha algum sentido e substancialidade.

O paradoxo da posição histórica de Tolstói, “que prova mais do que tudo o quanto o romance é a forma épica necessária de nossos dias, mostra-se no fato de que esse

mundo, mesmo em sua obra, que não somente o almeja mas também o vislumbra e configura de maneira rica, clara e concreta, não se deixa converter em movimento, em ação; no fato de que esse mundo permanece apenas um elemento da configuração épica, mas não é a realidade épica ela própria. Pois o mundo orgânico e natural da antiga epopeia era afinal uma cultura cuja qualidade específica consistia no seu caráter orgânico, ao passo que a natureza, posta como ideal e experimentada como existente por Tolstói, é imaginada, em sua essência mais recôndita, como natureza, e como tal oposta à cultura. Que uma tal oposição seja necessária é a problemática insolúvel dos romances de Tolstói. Em resumo, sua intenção épica teve de desembocar numa forma romanesca problemática não porque ele não tenha realmente superado em si a cultura, ou porque sua relação com o que experimentou e configurou como natureza seja meramente sentimental, não por causas psicológicas, mas por razões de forma e da relação com seu substrato histórico-filosófico (LUKÁCS, 2009, p. 153-154).

De maneira reprobatória, ele, com ironia, traz descrições detalhadas de situações dominadas pela aparência correspondentes ao comportamento burguês, demonstrando a falta de objetivo e substância de uma vida encaixada nesses moldes. No entanto, oferece a possibilidade de descoberta desse modo “equivocado” de viver através do encontro do si consigo: Ivan Ilitch, que morre aos 45 anos, juiz do Foro Criminal, filho de funcionário público, tanto em seu processo de morte quanto em seus momentos finais no leito à deriva de uma casa que é uma montagem do que “todas as pessoas de determinado tipo fazem para se parecer com todas as pessoas de determinado tipo” (TOLSTÓI, 2009, p. 31), organizada estrategicamente para dizer aquilo que a sociedade quer dizer para si, tem na interioridade e na subjetividade o momento da revelação de que toda uma vida foi, pela conclusão a que chega Ivan, levada a cabo por conta de sua excessiva preocupação com o que deveria parecer ou ter. Para Tolstói, tem-se aí a animalização da cultura que, por isso, desencontra-se da natureza e rompe a relação do homem com as verdadeiras possibilidades de existência, numa vivência essencial da natureza. Para Lukács (2009, p. 152), o romance de Tolstói trata “de uma cultura objetivada em estruturas que seria adequada à interioridade”.

É possível, de início, já perceber “o mais do mesmo” que Tolstói almeja criticar. Diante do que ele afirma ao narrar o detalhamento do velório de Ivan, apontando que, “[...] como todos os defuntos, tinha o rosto mais belo e, sobretudo, mais significativo do que fora em vida”, um rosto que “expressava que fora feito o que se devia fazer, e que se fizera corretamente”, Tolstói permite a Lukács afirmar que:

Em grandes momentos, bastante raros – em geral momentos de morte –, abre-se ao homem uma realidade na qual ele vislumbra e apreende, com uma fulgência repentina, a essência que impera sobre ele e ao mesmo tempo em seu interior, o sentido de sua vida. Toda a vida pregressa submerge no nada diante dessa vivência, todos os seus conflitos, sofrimentos, tormentos e erros por eles causados manifestam-se inessenciais e rasteiros. O sentido é manifestado, e os caminhos rumo à vida viva são franqueados à alma. E aqui, outra vez, com a implacabilidade paradoxal do verdadeiro gênio, Tolstói põe a descoberto a profunda problemática de sua forma e dos fundamentos

dela: são os grandes momentos da morte que prodigalizam essa felicidade decisiva [...] (LUKÁCS, 2009, p. 156-157).

No romance de Tolstói, a exigência utópica da alma:

[...] dirige-se a algo de antemão irrealizável: a um mundo exterior que seja adequado a uma alma diferenciada e refinada ao extremo, uma alma tornada interioridade. O repúdio à convenção não tem em vista, entretanto, a própria convencionalidade, mas em parte o seu alheamento da alma, em parte a sua falta de requinte; em parte a sua natureza alheia à cultura e meramente civilizatória, em parte a sua árida e ressequida ausência de espiritualidade (LUKÁCS, 2009, p. 151-152).

Tolstói, na crítica presente em toda a novela, propõe uma alternativa à vida e também valores que a balizem, já que, como ele insiste, ela é vazia de sentido; vislumbra uma cisão com qualquer dever-ser não correspondente à naturalidade do homem essencial, pois, para ele, há uma essência nesse homem, porém dissolvida e encoberta na perda do seu contato com a natureza e corrompida pelas conveniências sedutoras da sociedade. Sobre Ivan, ele diz: “Não era um adulator quer quando menino, quer já homem feito, mas, desde a idade mais tenra, era atraído, como o inseto pela luz, pelas pessoas altamente colocadas na sociedade, assimilava as suas maneiras, a sua visão da vida, e estabelecia relações amistosas com elas” (TOLSTÓI, 2009, p. 18).

Para ilustrar esse mundo no qual Tolstói imerge Ivan Ilitch, retrata-se o princípio de sua história de vida, sua origem familiar:

Era filho de um funcionário, que fizera em Petersburgo, em diferentes ministérios e departamentos, aquele tipo de carreira que leva as pessoas a uma situação da qual elas, por mais evidente que seja a sua incapacidade para qualquer função de efetiva importância, não podem ser expulsas, em virtude dos muitos anos de serviço e dos postos alcançados; por este motivo, recebem cargos inventados, fictícios, e uns não fictícios milhares de rublos, de seis a dez, com que vivem até a idade provecta. [...] funcionário inútil de diversas repartições desnecessárias (TOLSTÓI, 2009, p. 17).

Sobre as afetações sociais e suas permissibilidades, Tolstói destaca sobre Ivan que este

cometeu na Faculdade algumas ações que, antes, pareciam-lhe grande ignomínia e que suscitaram nele asco por si mesmo, no momento em que as cometia; mas, percebendo ulteriormente que essas ações eram cometidas também pelas pessoas altamente colocadas e não eram consideradas por elas como ações más, não é que ele as tivesse considerado boas, mas esqueceu-se de todo e não se entristecia um pouco sequer ao lembrá-las (TOLSTÓI, 2009, p. 19).

Tem-se em Ivan Ilitch o estereótipo de tipo humano que desagrade a ideologia e os valores de Tolstói, pois sua arte “tem como pressupostos de sua existência e conscientização o esfacelamento e a insuficiência do mundo” (LUKÁCS, 2009, p. 36). É preciso, portanto, gerar alternativas e cisões diante dos padrões.

3.1.1 TOLSTÓI E A IRONIA CRÍTICA À BURGUESIA EM *A MORTE DE IVAN ILITCH*

Para o romance, a ironia é essa liberdade do escritor perante deus, a condição transcendental da objetividade da configuração. Ironia que, com dupla visão intuitiva, é capaz de vislumbrar a plenitude divina do mundo abandonado por deus; [...] (ironia) que dá forma simultaneamente ao prazer perverso do deus-criador [...], além de toda expressão do deus-redentor com sua incapacidade de regressar a este mundo. (LUKÁCS, 2009, p. 95)

Apesar de Lukács (2009, p. 157) sugerir que os personagens de Tolstói sejam “conceitos estéticos limítrofes, não realidades”, é possível morrer a morte de Ivan Ilitch ao corresponder o leitor ao texto de Tolstói em toda a sua complexidade e plenitude. Atemporal, o romântico presente na obra quer sugerir a extrapolação das formas de vida, apontando alternativas ao movimento burguês que das aparências faz seu substrato. Um mundo de conveniências que, em cada atitude diante da vida, demonstra sua distância em relação ao ideal digno de sobrevivência na existência humana presente nas obras de Tolstói.

Um antimoderno porque oposto à civilização europeia, Tolstói combate, com ironia, o mundo das convencionalidades. “O mundo da convenção é [...] uma monotonia eternamente recorrente e repetitiva, desenrola-se segundo leis próprias alheias ao sentido – uma eterna mobilidade sem direção, sem crescimento, sem morte” (LUKÁCS, 2009, p. 158). A percepção de Lukács permite identificar, na obra de Tolstói, esse eterno repetir-se da inessencialidade sugada pela vida. Veja-se, por exemplo, que, na obra em análise, ao se noticiar a morte de Ivan, “o primeiro pensamento de cada um dos que estavam reunidos no gabinete teve por objeto a influência que essa morte poderia ter sobre as transferências ou promoções [...]” (TOLSTÓI, 2009, p. 8). Além disso, no reforçar dessa eterna repetição, ao descrever o morto, ressalta: “O morto estava deitado como sempre ficam deitados os mortos [...]” (TOLSTÓI, 2009, p. 11).

A ironia, como recurso estilístico, traz para a superfície da obra a possibilidade nítida da crítica. Não é preciso denunciar com palavras plásticas a rachadura ética do mundo das aparências, pois o utilitarismo que move as relações é evidente em cada passagem que, para além de levar o leitor ao confronto com seus pensamentos mais íntimos descobertos pelo autor de Ivan Ilitch, cria, a partir da ironia, a conexão de oposições entre cultura, natureza e contradição. Leia-se essa ironia crítica quando o autor narra: “[...] o próprio fato da morte de um conhecido tão próximo despertou como de costume, em cada um que teve dela conhecimento, um sentimento de alegria pelo fato de que morrera um outro e não ele. ‘Aí está, morreu; e eu não’ – pensou ou sentiu cada um” (TOLSTÓI, 2009, p. 9).

Na acusação da inadequação a que se submete a sociedade, visto sua entrega às convencionalidades, o abandono do comum, do simples e do comunitário, Tolstói não deixa passar o detalhe de Schwartz, colega de Ivan Ilitch, e demonstra, na exata aplicação de um léxico escolhido com primazia, a importância da vida de alguém perante o contexto histórico-filosófico do autor, ao chamar a morte de Ivan de “incidente”:

Compreendeu então que Schwartz estava acima daquilo e não se entregava às impressões acabrunhantes. O simples aspecto dele já dizia: o incidente das exéquias de Ivan Ilitch não pode de modo algum servir de pretexto suficiente para se considerar alterada a ordem da sessão, isto é, nada poderá impedi-lo de fazer estalar, naquela mesma noite, um baralho de cartas, ao desembulha-lo, enquanto um criado colocará quatro velas novas; e em geral, não havia motivo para se supor que aquele incidente pudesse impedi-los de passar agradavelmente também aquela noite (TOLSTÓI, 2009, p. 11).

Além dessa passagem, demais convencionalidades como a do trecho seguinte resumem bem o mundo ao qual Ivan estava preso:

Piotr Ivânovitch sabia que, assim como antes fora necessário fazer o sinal da cruz, agora era preciso apertar aquela mão [de Prascóvia Fiódorovna, esposa do morto], suspirar e dizer: “Cria-me!”. E foi o que fez. E, depois de fazê-lo, sentiu que obtivera o efeito desejado: ambos ficaram comovidos (TOLSTÓI, 2009, p. 12).

A forma como Ivan foi tratado pela família durante a sua doença, como se tudo fizessem, mas nada sentissem para com ele, e sim para consigo mesmos, é uma declaração assinada por Tolstói a respeito do egoísmo e da insensibilidade promovidos por relações de laços frágeis, pois “arranjadas”. Veja-se como Prascóvia responde à pergunta de Piotr, um pouco antes das exéquias de Ivan: “– Sofreu muito? – perguntou Piotr Ivânovitch. – Ah, foi terrível! [...] Gritou sem cessar três dias seguidos. Era intolerável. Não consigo compreender como suportei isso; ouvia-se tudo, atrás de três portas. Ah! o que tive de sofrer!” (TOLSTÓI, 2009, p. 14).

Sua morte, para a sua esposa, significara uma oportunidade de alívio de todo esse sofrimento em parceria com uma “troca”, uma estabilidade financeira – uma vida pelo dinheiro do “Tesouro” –, conforme pode-se perceber em sua abordagem a Piotr Ivânovitch, ainda no velório:

– Mas eu tenho um caso a tratar com o senhor.
[...] e ela [...] disse o que constituía provavelmente o principal assunto que tinha a tratar com ele; este consistia em saber como obter dinheiro do Tesouro, em consequência da morte do marido. Ela fingiu pedir a Piotr Ivânovitch um conselho sobre a pensão a receber; mas ele via que a mulher já estava a par, até as menores minúcias [...]; ela sabia tudo o que era possível abocanhar no Tesouro, em virtude daquela morte, mas queria saber se não era possível de algum modo abocanhar ainda mais (TOLSTÓI, 2009, p. 15).

Pode-se entender sobre os textos de Tolstói, sobretudo neste em análise, e conforme Lukács (2009) aborda, que “as figuras são permutadas, mas nada ocorre com sua troca, pois todas são igualmente inessenciais, cada uma delas pode ser substituída por uma outra qualquer”. É o que sinaliza a novela de Tolstói, logo de início: “Não fora substituído no cargo durante a moléstia, mas sugeria-se que, no caso da sua morte, seria provavelmente substituído por Aleksiéiev [...]” (TOLSTÓI, 2009, p. 8).

A ironia, como fator de configuração estrutural, assume aqui importância decisiva, pois,

a princípio, não se pode atribuir ou negar sentido a nenhuma estrutura, já que essa sua aptidão ou inaptidão não se manifesta com nitidez desde o início, mas apenas na interação com o indivíduo; essa ambiguidade necessária é reforçada ainda mais pelo fato de que, mas interações isoladas, é impossível assimilar se a adequação ou inadequação das estruturas ao indivíduo é uma vitória ou uma derrota deste último ou mesmo um juízo sobre a estrutura (LUKÁCS, 2009, p. 144-145).

Já sobre o casamento de Ivan, falar em convencionalidades seria repetir a mesma fórmula de crítica presente em todo o livro:

Prascóvia Fiódorovna apaixonou-se por ele. Ivan Ilitch não possuía uma intenção clara, determinada, de se casar, mas, quando a moça apaixonou-se, ele formulou para si mesmo a pergunta: ‘por que, realmente, não casar?’. Prascóvia Fiódorovna era de boa família nobre e nada feia; e havia ainda uma pecuniazinha. [...] Dizer que Ivan Ilitch casou-se porque se apaixonara pela noiva e encontrara nela compreensão para as suas concepções sobre a existência seria tão injusto como afirmar que se casou porque as pessoas das suas relações aprovaram aquele partido. Ivan Ilitch casou-se de acordo com os seus próprios cálculos: conseguindo tal esposa, fazia o que era do seu próprio agrado e, ao mesmo tempo, executava aquilo que as pessoas mais altamente colocadas consideravam correto. E Ivan Ilitch casou-se (TOLSTÓI, 2009, p. 23).

Depois de casar-se, Ivan descobriu, *a priori*, que “o casamento não só não infringiria o caráter da vida leve, agradável, alegre e sempre decente e aprovada pela sociedade, mas ainda o reforçaria” (TOLSTÓI, 2009, p. 23). “No entanto, a partir dos primeiros meses de gravidez da mulher, surgiu algo novo, inesperado, desagradável, penoso e inconveniente [...]. A mulher, sem qualquer motivo [...], começou a infringir o encanto e a decência da vida [...]” (TOLSTÓI, 2009, p. 24).

Conforme Lukács,

Ora, o amor como puro poder natural, como paixão, não pertence ao mundo tolstoiano da natureza; para tanto, ele é demasiado preso à relação de indivíduo para indivíduo, e por isso isola em demasia, cria um exagero de gradações e requintes, é demasiadamente cultural. O amor que ocupa a verdadeira posição central nesse mundo é o amor como casamento, o amor como união – sendo que o fato de estar unido e de tornar-se uno é mais importante do que a pessoa envolvida –, o amor como meio de procriação; o casamento e a família como motor da continuidade natural da vida. [...] o triunfo desse amor sobre a cultura deve ser uma vitória do original sobre o falsamente requintado [...] (LUKÁCS, 2009, p. 155).

A partir daqui, a vida de Ivan Ilitch é tomada por um recorrente acontecer de fugas e tentativas de ignorar a realidade que insistia em demonstrar-se a ele. Casado por 17 anos e com um ordenado que já não mais satisfazia o silêncio de sua esposa, Ivan, como refrigério para a crise pela qual seu casamento passava, conseguiu um novo emprego em outra cidade, providenciando, para a mudança completa da família, a organização de uma casa. “Encontrou um lindo apartamento”, ocupando-se pessoalmente da instalação. Tolstói não desperdiça a chance e anota: “Na realidade, havia ali o mesmo que há em casa de todas as pessoas não muito ricas, mas que desejam parecê-lo e por isto apenas se parecem entre si [...]; enfim, aquilo que todas as pessoas de determinado tipo fazem para se parecer com todas as pessoas de terminado tipo” (TOLSTÓI, 2009, p. 31).

O período de trabalho para montagem da nova casa acarretou-lhe uma queda. “O machucado lhe doeu, mas a dor passou logo” (TOLSTÓI, 2009, p. 31). Em sua nova vida, “como sempre [...] fazia falta apenas um quarto, e viveram com novos recursos, aos quais, como sempre, faltava apenas um pouco [...]” (TOLSTÓI, 2009, p. 32).

Contudo, a sorte de Ivan Ilitch tendeu a mudar: “[...] tinha um gosto esquisito na boca e certa sensação desagradável no lado esquerdo do estômago” (TOLSTÓI, 2009, p. 35-36). [...] “esta sensação desagradável começou a aumentar” (TOLSTÓI, 2009, p. 36) e, daí em diante, seu trabalho, sua vida em família, seus uístes¹⁰ e toda a sua alegria advinda de suas boas relações com a alta sociedade e afastamento de pés-rapados reduziram-se a um período longo de dor, cada vez mais intensa, que resultou em sua morte.

3.1.2 O VALOR QUE INSTRUI CAOS – RELIGIÃO E RESISTÊNCIA

A morte de Ivan Ilitch é um compêndio de valores impressos nas contrariedades. É preciso perceber, na leitura, a crítica e o reconhecimento do que deve ser justo e verdadeiro na sociedade. Por exemplo, admiração, respeito e luta pelos mujiques está impressa nos pensamentos de Tolstói. Ivan afeiçãoou-se especialmente a seu copeiro, de quem “gostava particularmente” (TOLSTÓI, 2009, p. 10). Cabe destacar que, para o autor, principalmente os mais simples eram dignos de ser nomeados em suas histórias. Portanto, não se trata aqui apenas “do copeiro”, mas de Guerássim, o único com quem ele realmente dividiu suas dores no final da vida.

¹⁰ Jogos com os amigos.

Quando do descrever do exercício das funções de Ivan Ilitch, Tolstói surpreende o leitor sutilmente, pois afirma que Ivan trabalhava com muita dignidade e decência, e com uma “honestidade incorruptível” na execução dos encargos recebidos, “na maioria relacionados com as seitas dissidentes” (TOLSTÓI, 2009, p. 20), isto é, no que cabia a ele quanto a trabalhar para o governo nos casos de perseguição às seitas consideradas heréticas em relação à Igreja Ortodoxa Oficial. Irônico; no entanto, esperado – é assim também quando Tolstói estuda, em seus ensaios sobre religião, a permissividade da Igreja quanto às guerras movidas por assassinatos em nome de (D)eus: “Tudo ocorria de mãos limpas, de camisa limpa, com palavras francesas, e, sobretudo, na mais alta sociedade, por conseguinte com a aprovação das pessoas altamente colocadas” (TOLSTÓI, 2009, p. 20).

No descrever cada vez mais detalhado do modo de ser de Ivan Ilitch, vê-se o reflexo de qualquer alma arrendada pelo valor burguês: “ele gostava de tratar com respeito, quase com companheirismo, gente dessa espécie, dele dependente, gostava de fazer sentir que ele, capaz de esmagar, tratava-os com simplicidade, amistosamente” (TOLSTÓI, 2009, p. 21).

Diante de uma vida sem reflexão, é na morte que chega a chance de Ivan entender de alguma forma a contrariedade do que viveu. Conforme outrora elucidado, para Tolstói é na morte que se abre ao homem um lapso do sentido de sua vida. É na etapa final de Ivan Ilitch que ele elabora pensamentos que despem a superficialidade e o aburguesamento aos quais se submeteu durante toda a vida. Na seleção de trechos a seguir, pode-se ver brevemente conclusões às quais ele chega por meio da dor e por medo (e pelo advento) da morte.

O matrimônio... tão involuntário, e a decepção, o mau hálito da mulher, a sensualidade, o fingimento! E aquele baralho morto, e as preocupações de pecúnia, e assim um ano, dois, dez, vinte – sempre o mesmo [...]. “Mas o que é isto? Para quê? Não pode ser. A vida não pode ser assim sem sentido, asquerosa. E se ela foi realmente tão asquerosa e sem sentido, neste caso, para quê morrer, e ainda morrer sofrendo? Alguma coisa não está certa” (TOLSTÓI, 2009, p. 67).

Questiona-se sobre o que considerou como verdade quando encara o que permitiu em sua vida:

Veio-lhe à mente: podia ser verdade aquilo que lhe parecera antes uma impossibilidade total, isto é, que tivesse vivido de maneira diversa da devida. Veio-lhe à mente que as suas veleidades quase imperceptíveis de luta contra aquilo que as pessoas mais altamente colocadas consideravam correto, veleidades quase imperceptíveis que ele imediatamente repelia, podiam ser justamente as verdadeiras, e tudo o mais ser outra coisa. O seu trabalho, o arranjo da sua vida, a sua família, e esses interesses da sociedade e do serviço, tudo isto podia ser outra coisa. Tentou defender tudo isto perante si. E de repente sentiu toda a fraqueza daquilo que defendia. E não havia o que defender (TOLSTÓI, 2009, p. 72).

E sua conclusão, trágica para consigo, vê, agora, em outros, os caminhos equivocados que descobriu:

E se isto é assim – disse ele consigo – e eu parto da vida com a consciência de que destruí tudo o que me foi dado, se não se pode mais corrigi-lo, o que fazer então? [...] Quando ele viu de manhã o criado, depois a mulher, em seguida a filha, o médico, cada um dos movimentos deles, cada uma das suas palavras confirmaram para ele a terrível verdade que se revelara naquela noite. Via neles a si mesmo, tudo aquilo de que vivera, e via claramente que tudo aquilo era não o que devia ser, mas um embuste horrível, descomunal, que ocultava tanto a vida como a morte. A consciência disso aumentou, decuplicou os seus sofrimentos físicos (TOLSTÓI, 2009, p. 72).

Apesar de tudo, num misto de esperança e medo da morte “[...] Ivan Ilitch caiu no fundo, viu a luz e percebeu que a sua vida não fora o que devia ser, mas que ainda era possível corrigi-la” (TOLSTÓI, 2009, p. 75).

Na novela, vemos demonstrados os valores religiosos em cada página, em cada crítica, em cada denúncia e em cada ironia diante do mundo cínico que Ivan desvenda nas reflexões em seu leito de morte. Por valores religiosos deve-se entender o fundamento dessa alternativa de vida que Tolstói quer propor – o desespero de uma vida entregue à ausência de reflexão, sem conexão com a alma e sem diálogo com quaisquer outras possibilidades que não baseadas na inessencialidade. Vem de Tolstói, por meio de *A morte de Ivan Ilitch*, uma resposta ética e prática à pergunta fundamental que, talvez, resuma toda a sua obra, cujo cerne reflete sua própria vida: Como devo viver?

Diante de instruções religiosas, religião ou valores religiosos, espera-se comumente que se obtenha ordem, regra, coerência e sentido para a vida. No entanto, pode-se perceber, em *A morte de Ivan Ilitch*, que o desnudamento do mundo vivido por Ivan em seus últimos momentos desconstruiu cada ação e reação lembrada por ele em consequência de sua doença, sua dor e seu sofrimento, os quais ocasionaram-lhe a oportunidade de ponderação a respeito do que o levava a viver o momento da morte. Dessa reflexão, em lugar de ordem e paz, caos e culpa. Em lugar de sentido pleno, ausência de sentido. Em lugar de reconhecimento de uma vida pautada em valores justos e felicidade, a percepção de que os “verdadeiros” valores destruíram tudo o que Ivan tinha como realizações corretas em sua trajetória.

É no momento da morte que vemos em Tolstói essa espécie de desnudamento da verdade, e é nessa cena montada que os valores religiosos exacerbam o desconforto, gerando inconformidade, questionamento e ausência ao dar-se conta de que a substancialidade da vida esteja na oposição aos valores culturais divulgados e infundidos na sociedade.

Com essa composição ideológica e extremamente subjetiva, Tolstói demonstra que, para ele, a morte escancara a insuficiência desse mundo desconexo de sua natureza, posicionando

em lados opostos cultura e natureza, dando ao homem o *status* não de consequência desse cenário, mas de esperança de uma “nova” forma de pensar, transcendendo a vida como ela é. A “natureza” de Tolstói é a “[...] mera garantia efetiva de que existe realmente uma vida essencial para além da convencionalidade – uma vida que pode ser alcançada nas experiências da individualidade plena e autêntica, na vivência própria da alma, mas da qual se tem inapelavelmente de resvalar para o outro mundo” (LUKÁCS, 2009, p. 155).

Em um panorama paradoxal e melancólico, a percepção de um fracasso torna-se, conforme Lukács (2009, p. 133), momento de valor. “[...] Configura-se a absoluta ausência de toda a satisfação do sentido, mas a configuração alça-se à realização rica e integrada de uma verdadeira totalidade de vida”. Ele ainda afirma que:

A extrapolação da cultura somente crestou a cultura, não a substitui por uma vida mais segura e essencial; o transcender da forma romanesca a torna ainda mais problemática – em termos puramente artísticos, os romances de Tolstói são tipos extremados do romantismo da desilusão, um barroco da forma de Flaubert –, sem aproximar-se mais do que as outras ao objetivo almejado na configuração concreta: a realidade aproblemática da epopeia. Pois o mundo intuitivamente vislumbrado da natureza essencial permanece pressentimento e vivência, e portanto subjetivo e reflexivo para a realidade configurada; ele é, contudo – em termos puramente artísticos –, homogêneo a toda a aspiração por uma realidade mais adequada (LUKÁCS, p. 158-159).

É dessa forma que Tolstói busca, em *A morte de Ivan Ilitch*, sobriamente propor e demonstrar um revés e uma resistência à vida padronizada e estereotipada da burguesia. Com essa obra, sua colaboração sem dúvidas deixa um legado de reflexão objetiva e transcendente, trazendo para o centro do debate a religião como um conjunto de valores éticos que dirige o conteúdo de uma sociedade que quer realmente saber como viver.

3.2 RESSURREIÇÃO

Ressurreição é o despertar. Para além de um tratado sobre o sistema judiciário, essa obra sumariza o papel da arte para Tolstói: instrumento para despertar de percepções éticas, morais, de justiça, de religião. Seu *pathos* é moral, religioso. É a cena em crise, não a ideia sobre a cena: temos o acontecer da face discriminatória e opressiva da sociedade, sem atenuantes. Nesse romance que tem como matéria-prima o sistema judiciário e prisional da Rússia no século 19, quem nos leva pelos meandros do despertar é alguém que toma ciência de si e dos privilégios de que dispõe nessa mesma sociedade discriminatória e opressiva. O que Nekhludov vive ao perceber seu lugar de privilégios é o enfrentamento de uma estrutura

social que se autorreproduz e que, quanto mais enfrentada, mais burocrática e instável se mostra.

Tolstói, em *Ressurreição*, está apressado. O texto não descansa. Não descansa porque é o registro da vida no seu “isto é”, sem figuras poéticas. O enredo se desenrola assim como se desenrola o desenvolvimento do pensamento de Tolstói, alcançando, em certa medida, o registro de sua transformação ao longo dos anos: ele quer confrontar e denunciar. É ele que ressurgue. Nessa obra, não temos uma cena que se resolve, com um arremate tipicamente romântico para o texto, mas a arte como veículo de algo que precisa e deve ser dito, por isso sua linguagem dispensa floreios. Vemos a atividade artística carregando o objetivo de Tolstói, ou seja, “transmitir os mais elevados sentimentos que a humanidade atingiu em sua consciência religiosa” (TOLSTÓI, 2016, p. 84):

“Ressurreição” (Voskressiénie), o último grande romance de Tolstói, publicado em 1899, foi escrito, com interrupções, durante dois lustros e teve cinco redações. A ideia 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 (SILVA, 2010).

O caminho que Tolstói percorre em sua narrativa é o que tem destino certo: vamos com ele entendendo a construção épica de sua resposta às questões últimas da vida. Não há atalhos, e as percepções são óbvias. Não há subconflitos, não há desdobramentos fúteis, não há distrações: *Ressurreição* quer, a cada cena, cutucar e machucar a crise, a desordem, a contradição, e isso é possível quando o protagonista se descola do seu mundo e marcha para um lugar que sempre esteve ali, mas antes não desvendado. Isso pode ser visto no “salto” na forma como Nekhludov faz uso de seus privilégios, escancarando, por meio do absurdo, as equívocas consequências da Modernidade. Por isso *Ressurreição* é o conflito que dá corpo à existência moderna. Tolstói não parte de um combate puramente ideológico, entre argumentos, ao discurso da experiência moderna; ele, sim, constrói, com base em fatos, um “caso” que retrata essa experiência e, de dentro dele, mostra a antilógica concebida por esse enredo:

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 (FIGUEIREDO, 1986, p. 37).

Diante das provocações da moralidade, em âmbitos de crises, os limites da Modernidade são levados ao seu próprio limite. Tolstói, com seu credo rosseauísta, afirma que “a consciência privada é um juiz infalível do bem e do mal, tornando o homem parecido com Deus” (STEINER, 2009, p. 168). É por isso que o “edifício tolstoiano”, no qual “o romancista e o pregador estão igualmente presentes” (STEINER, 2006, p. 77), registra o progresso de consciência de Nekhludov, inescapavelmente chegando à conclusão a respeito da urgência de que a humanidade, como um todo, seja regenerada por meio dos princípios encontrados nos Evangelhos. A pergunta a ser respondida não responderá como salvar a todos, mas como salvar-se ao salvar a todos.

A cena é instalada: Nekhludov é um aristocrata canalha. Protagonista, é ele quem, ao reencontrar Kátia¹¹ anos depois de lhe fazer mal, sofre uma crise de consciência e reconhece como sua vida tem subsistido à custa da privação de seus semelhantes. A cena do reencontro é o julgamento de Kátia e sua condenação. Coincidentemente, Nekhludov estava no júri que condena a moça a trabalhos forçados na Sibéria. Assim, “Tudo em Ressurreição está fundamentado em um evento do mais puro acaso – o reconhecimento de Maslova por Nekhludov e a sua nomeação para o júri que lidava com o caso dela” (STEINER, 2006, p. 72).

A pergunta é instalada: Para que viver? Nekhludov cria a sua resposta e passa a usar seus privilégios para tentar diminuir o sofrimento de Kátia nessa via sacra que será vivida ao longo do romance. No caminho, Tolstói denuncia toda a injustiça que um sistema incoerente inflige contra os seres humanos desassistidos – em cada esquina do romance, temas caros a Tolstói são retratados: posse da terra, mulheres, governo, religião, dentre outros. Tolstói está contrapondo em todo o tempo o viver natural e o que se dá na sociedade e na religião, com suas imposições morais.

Escrito entre 1899 e 1900, é possível encontrar em *Ressurreição* o “último Tolstói” e toda o conteúdo de si que ele construiu por meio da transformação de sua consciência. Nesse livro temos um retrato de suas escolhas e o registro da dicotomia entre “Deus está em nós mesmos”, que era o que cria Tolstói, e as consequências últimas de uma modernidade incalculada, prova do paradoxo entre as atitudes dos homens e as respostas da natureza:

¹¹ Katusha, Maslova ou Catarina.

Em vão milhares e milhares de homens, aglomerados em um pequeno espaço, procuravam maltratar a terra em que viviam, esmagando de pedras o solo, para que nada germinasse; em vão arrancavam impietosamente o arbusto que crescia e derrubavam as árvores; em vão escureciam o ar com fumaça e petróleo; em vão enxotavam aves e animais: a primavera, mesmo na cidade, era ainda e sempre a primavera. O sol brilhava com esplendor; a vegetação, reverdecida, voltava a crescer [...]. tudo era alegria: plantas, animais, insetos e crianças, em esplêndido concerto. Os homens, somente os homens continuavam a enganar-se e a torturar a si próprios, e aos outros. Somente os homens desprezavam aquilo que era sagrado e supremo: não viam aquela manhã de primavera, nem a beleza divina do mundo, criado para a alegria de todos os seres vivos, e para a todos dispor à união, à paz e ao amor. Para eles só era importante e sagrado aquilo que haviam inventado para instrumento de mútuo engano e tortura (2017, p. 17)¹².

A inquietude rosseauiana de Tolstói clamava por uma filosofia do homem natural: é preciso submeter-se às leis naturais, tal como o fazem os animais, e não como fazem os europeus, numa vida plástica e dissociada. A natureza é o sagrado e o supremo, e a cena inicial do livro, reproduzida acima, situa o leitor nesse “estranhamento” produzido por Tolstói. Ele sofria esse modo de ser. A saga do protagonista no desenvolvimento de privilégios em virtudes é, sim, a saga e a ressurreição de Tolstói e a proposta de ressurreição que ele quer pregar em sua obra.

A primeira incongruência entre o natural e o que é dado pelos homens é visto de imediato na sua crítica inicial ao sistema de justiça: “A alguns passos dali, no pátio da prisão, respirava-se um ar puro e reconfortante [...], mas no corredor da prisão o ar era opressivo e malsão, ar empestado de miasmas, de umidade e de podridão, ar que ninguém podia respirar sem ser imediatamente tomado de profunda tristeza” (p. 18). A inquietude de Tolstói ataca duas formas de vida incompatíveis – e, delas, apenas uma é a correta: “De fato, tudo há de ser de uma maneira, e não de duas” (p. 19). Para que a correta predomine, é necessário desprezar a aristocracia, a Igreja Ortodoxa e todo o sistema que administra a forma como os homens vivem. Quando Tolstói relata a cena em que Maslova “se imaginou vestida de seda clara, decotada, com acessórios de veludo preto”, não hesitando “em assinar o contrato”, ele também relata que ela se corrompeu: “A partir desse dia começou para Maslova uma vida de contínua violação das leis divinas e humanas” (p. 25). Talvez ela também ressurgisse no romance.

Do lugar de privilégios de Nekhludov, uma crise de valores se instaura:

¹² A partir daqui, farei as referências a *Ressurreição* apenas pelas páginas, para que o texto não fique extremamente poluído. Todas as citações foram extraídas da edição especial de 2017 publicada pela Editora Nova Fronteira, com tradução de Ilza das Nevez e Heloísa Penteadado, e prefácio de Cândido Jucá Filho. A referência completa pode ser conferida na lista final.

Sentia-se feliz de ser dono de uma fortuna maior do que a que então possuía. Mas, por outro lado, lembrava-se de que, quando mais moço e com a generosidade e o entusiasmo próprios daquela idade, apaixonara-se pelas teorias sociais de Spencer e Henry George. E não somente havia pensado, proclamando e escrito que a terra não pode ser objeto de propriedade individual, mas ele próprio distribuía aos camponeses uma pequena propriedade que recebera da herança do pai, a fim de testemunhar com atos os seus nobres princípios. Agora que a morte da mãe fizera dele um grande proprietário, precisava escolher entre duas alternativas: ou renunciar a todos os domínios, como já o havia feito antes com os duzentos hectares que recebera do pai, ou então, ao entrar de posse dos mesmos, reconhecer de modo tácito, mas formal, que os princípios e as convicções antigas eram falsos e mentirosos. A primeira solução era impossível, pois as propriedades constituíam toda a sua fortuna. Não tinha coragem de recomeçar a carreira militar como meio de vida. Além do mais, estava habituado ao luxo e à ociosidade. Não sentindo mais a força das convicções da mocidade, Nekhludov esquecera a lição do sacrifício e da renúncia. Quanto à segunda solução, que consistia em abandonar formalmente os princípios desinteressados, generosos, de que tantas vezes se orgulhara com a leitura dos mestres, parecia-lhe impossível. Eis por que a carta do procurador causou-lhe desagrado.

Tolstói, com essa cena, anuncia o tema de todo o livro: o caminho da “falsidade à salvação” (STEINER, 2006, p. 67). É a “concepção definitiva dos temas que Tolstói já havia anunciado em suas histórias iniciais” (STEINER, 2006, p. 67), e a arte instrumentalizada prega a instauração dessa verdade. Para isso, parte-se do lugar da consciência de si, ainda intoxicado pelos privilégios:

Se lhe perguntassem por que se sentia superior à maioria dos homens, seria incapaz de responder, pois sua vida, mormente durante os últimos anos, não tinha merecimento algum. Verdade é que sabia falar corretamente inglês, francês e alemão; a roupa, os ternos, as gravatas, as abotoaduras eram compradas nas melhores casas, e sempre do mais caro que existia. Mas, aos seus próprios olhos, tudo isso não era motivo suficiente para significar superioridade. Entretanto, tinha profunda convicção de sua superioridade, considerava como muito justas as homenagens que recebia, e a falta delas feria-o como uma afronta (p. 35).

É esse Nekhludov que fazia parte da corte de justiça que julgaria Maslova:

Não duvidava mais de que era ela, Katucha, a pupila, criada de quarto que ele um dia amara sinceramente e a quem mais tarde seduzira, num momento de loucura, e abandonara. Ela, em quem sempre evitava pensar, porque a lembrança lhe era bastante dolorosa: humilhava-o e mostrava-lhe que, apesar de sua altivez e retidão, conduzira-se vil e covardemente para com aquela mulher. (p. 48)

Tolstói nos mostra pessoas que estavam autorizadas a julgar outras, e nessa visita à corte podemos constatar as fraquezas dos que compunham um sistema de julgamento pautado nas leis e na moralidade (ou não moralidade) dos homens sem-lei e imorais:

Não cessava de elogiar o maravilhoso golpe que um famoso advogado de Petersburgo imprimiria ao caso, fazendo com que perdesse a causa uma senhora idosa, que pleiteou justamente (p. 36).

[sobre o presidente do tribunal] casado, levava uma vida dissipada, deixando a esposa em liberdade para fazer o mesmo. Tinham por princípio não se atrapalhar um ao outro (p. 36).

[a displicência do juiz ao querer resolver rápido um caso de justiça para poder ir a seus desfrutes] supondo que seria um caso simples, facilmente liquidável até quatro horas, e deixando-lhe tempo para ir ter com a sua suíçazinha (p. 38).

[...] e foram depois à mesma casa de mulheres, onde, seis meses antes, vivera Maslova. Por tudo isso, não tivera tempo nem de folhear o processo que ia entrar em julgamento (p. 38).

O panorama também nos dá uma visão do sistema judiciário:

Vinha adiando o processo dos Skoptsy não por falta de algumas testemunhas insignificantes, mas porque, se julgassem o processo em uma grande cidade, onde o corpo de jurados é constituído na maioria de gente instruída, os implicados seriam fatalmente absolvidos, por isso, entrara em entendimento com o presidente para que o caso fosse julgado em uma cidadezinha qualquer por jurados de classe modesta. Assim sendo, poderia garantir a condenação (p. 39).

Sem vislumbre de razão, nem de direito moral, mas de modo perfeitamente legal, um jurisperito sabido apropriara-se de toda a fortuna de uma senhora idosa. Os agravos da senhora eram absolutamente justos. Os juízes o sabiam, e melhor ainda o jurisperito e seu advogado: o advogado, porém desenvolveu uma argumentação de tal modo capciosa que a senhora fatalmente veio a perder a ação (p. 39).

[sobre o juiz faltoso] Era um homem que havia feito os estudos na universidade, mas não parava em emprego algum porque bebia (p. 40).

A sala de audiências era ornada com um retrato do imperador e uma effigie do Cristo, coroado de espinhos – em *Ressurreição*, veremos essa ambientação repetir-se, a criticar como dois sistemas que deveriam apregoar justiça compactuam na disseminação da imoralidade e da injustiça: governo e Igreja.

O contraste entre a seriedade demandada por um sistema judiciário e o comportamento das pessoas que representam esse sistema é levado ao extremo. A corte revela, em *Ressurreição*, todo o cenário trivial de uma sociedade de superfície: desde um escrivão que se preparava para argumentar um assunto qualquer com o juiz, apenas para mostrar que tinha conhecimento, até um promotor que organizava sua acusação já em momento de audiência, pois precisava ganhar todos os casos, a fim de construir uma carreira.

Subiu ao estrado com ar absorto: de fato estava muito preocupado. Tinha por hábito adivinhar, de qualquer maneira, uma resposta às perguntas que formulava mentalmente. Desta vez a pergunta era a seguinte: se o número de passos que precisava dar desde a porta da sua sala até a cátedra fosse um número divisível por três, o novo regime ia curá-lo; caso contrário, não (p. 42).

Essas cenas iniciais ironizam: o presidente do tribunal, ao expor direitos, obrigações e responsabilidades para os jurados, paradoxalmente “brincava com um lápis” (p. 45). Na mesma

frase em que Tolstói diz que o silêncio era “religioso”, afirma também que o jurado exalava “um acentuado cheiro de álcool” (p. 46). Para completar, ao arguir os acusados, o presidente perguntava-lhes sua religião, ao que a resposta era: “religião russa ortodoxa” (p. 46). Está formado todo o contexto em que vai se dar o desenrolar dos maiores conflitos da obra: religião, sociedade, cultura. Apesar de todos esses descabimentos, Tolstói troça que “[...] solenidade, ordem e exatidão serviam para se compenetrarem magistrados e jurados do sentimento de estar cumprindo um dever social de grande responsabilidade. O próprio Nekhludov partilhava desse sentimento” (p. 45), mas, no entanto, incomodado pelo fato de justamente esse processo [de Katusha] ser julgado na ocasião em que ele serve de jurado, pergunta-se: “Como acabará tudo isto? Se ao menos acabasse depressa!” (p. 92).

No início do julgamento, Nekhludov “começava a perceber toda a ignomínia não somente do seu procedimento em relação à Katucha, mas de toda a vida inútil, má, perversa e miserável que havia doze anos vinha levando” (p. 92).

No capítulo 5, temos as revelações ideológicas de Tolstói dadas quase em lista; um diálogo entre a vida que é e a vida que deveria ser, belamente descrito por meio dos correlatos entre vida, natureza, campo e bondade, já que, ao falar de Nekhludov, Tolstói nos revela que “A vida que [o príncipe] levava no campo, junto às tias, era das mais saudáveis (p. 60), mas levou-o a começar a perceber a crueldade e a injustiça do regime da propriedade particular:

[...] encantava-o a simplicidade daquela vida à antiga. Achava-se com a disposição e o entusiasmo próprios de um rapaz que, pela primeira vez, observa bem de perto toda a beleza e todo o valor da vida, Reconhecia que, se há uma responsabilidade que pesa sobre o homem nesta vida, em compensação esta lhe oferece a possibilidade de realizar sua tarefa, e quem se consagra a essa realização com esperança tem a certeza de chegar a atingir o mais alto grau de perfeição. [...] pela primeira vez descobriu o quanto era cruel e injusto o regime da propriedade particular (p. 59-60).

Foi esse vazio moral que levou ao deslumbre do conteúdo oculto de Nekhludov, que, ao deixar o campo e ir em direção à cidade, deixou também de ser um rapaz “leal e desinteressado, sempre pronto a abandonar inteiramente o que não lhe parecesse direito”, para agora ser “apenas um egoísta e devasso que só se preocupava com seu prazer pessoal” (p. 60). O sabor da juventude era o desvendamento do mundo, mas, agora, nas condições em que vivia, renunciara à importância de “comungar com os homens que tinham vivido, pensado e sentido antes dele, os filósofos e os poetas do passado”, porque a prioridade era estar em “comunhão com seus camaradas e conformar-se com os hábitos mundanos do seu meio” (p. 63-64). Essa adoção dos valores da Modernidade vem da transformação que Nekhludov sofreu ao partir do campo para

a cidade: havia “deixado de confiar em si mesmo para confiar nos outros (p. 64). A constatação é severa:

se isso acontecera foi porque acreditar em si mesmo é talvez mais difícil do que acreditar nos outros: para viver confiante em si mesmo, era-lhe preciso agir não em proveito de suas inclinações egoístas, unicamente preocupado com o prazer, mas, ao contrário, sempre contra os seus próprios impulsos; ao passo que, crendo nos outros, não precisava resolver nada antecipadamente, encontrando tudo resolvido e sempre a seu favor. Além do mais, acreditando em si expunha-se constantemente à desaprovação dos homens, e confiando nos outros estava seguro dos seus elogios. Assim, se acaso Nekhludov se preocupava com a verdade, com o destino do homem, com a riqueza e a pobreza, todos que o cercavam julgavam essas preocupações extravagantes e até ridículas; a mãe, as tias, chamavam-no, com fina ironia, “o nosso caro filósofo” (p. 64).

A diversidade de percepções geradas pela busca do natural leva Tolstói à indicação de uma postura do homem diante do mundo, num contraponto à arte “paupérrima de conteúdo” (TOLSTÓI, 2016, p. 85) das altas classes europeias, fruto de uma arte voltada para si mesma: ele propõe que Nekhludov, “o nosso caro filósofo”, tenta livrar-se das limitações dos sentimentos provenientes do autoprazer e da insegurança da desaprovação, mas que a sociedade reprimia sua virtude, isto é, o caminho civilizatório performa como antinatural, afastando o homem de suas verdadeiras intenções e desejos. Vemos isso quando “Nekhludov entregou aos camponeses uma parte dos bens que herdara do pai, porque considerava injusto possuir terras” e “essa decisão horrorizou a família e lhe valeu inúmeras censuras e zombarias por parte de suas relações” (p. 65). Assim, ele “[...] esbanjava em prazeres mais dinheiro do que possuía, em caçadas e jantares elegantes, ou ainda em renovar a decoração de uma das dependências da sua casa”, sempre merecendo “a aprovação geral” (p. 64).

Nos primeiros tempos, Nekhludov chegou a lutar contra esse novo sistema de vida; a luta pareceu árdua, porque tudo aquilo que considerava bom, quando confiava em si, era pelos outros tido como mau, e, inversamente. Resultado: Nekhludov acabou cedendo, abandonando a confiança em si para confiar nos outros. [...] entregou-se inteiramente à nova vida, comum a todos os seus amigos; abafou completamente a voz que reclamava em seu íntimo qualquer coisa diferente (p. 65).

Em Nekhludov, como em todo homem, havia duas personalidades: o homem espiritual, que fazia sua a felicidade dos outros, e o homem animal, que só procurava o bem individual, disposto a tudo sacrificar para a própria felicidade. E, nesse estado de loucura egoísta ele estava naquela fase de sua vida: o ser animal dominava-o a tal ponto, que abafava completamente as manifestações do outro ser. Não poucas vezes Tolstói pinta o quadro dessa dualidade (que ele chama de “dupla personalidade”) entre o homem espiritual e o homem animal, como quando, após o terceiro beijo em Katucha, depois de seu encontro com ela na Igreja, na noite de Páscoa, “o ser animal que até então vivia adormecido agora vinha reivindicar os seus direitos e jogar a

seus pés o ser puro e leal que dominava em Nekhludov [...]. Agora só o dominava a satisfação de seus instintos” (p. 74).

Na cena em que Nekhludov vai procurar Katucha na igreja, Tolstói desfruta o cenário, utilizando-o para traçar um perfil de toda a sociedade ali presente, e nem as crianças lhe escapam: “As crianças, imitando os grandes, rezavam com devoção, sobretudo quando sentiam o olhar dos pais que pousavam sobre elas” (p. 69). Já “Na parte do centro reunia-se a aristocracia” (p. 70). Nekhludov lutava contra os opostos: seu egoísmo afogado no prazer e a consciência “de haver cometido uma leviandade que exigia reparação” (p. 78), mas não uma reparação preocupada com Katucha, e sim com reparar o juízo que “iriam fazer do seu procedimento” com ela. “O que a ela podia acontecer não tinha importância” (p. 79). Assim,

[...] esforçava-se para ver em si um homem cheio de nobreza, de honra e de generosidade: era esse o preço da vida que vivia. Para tal só havia um recurso: não pensar no acontecido. E assim passou a fazer. [...] A princípio teve intenção de procurar Katucha e o filho, mas, como no íntimo a recordação da sua conduta era um vexame, resolveu procurar a tranquilidade de espírito no esquecimento (p. 79-80).

A essa altura Tolstói mostra que Nekhludov já estava caindo em si, mas mostra que estava longe o “momento da confissão sincera e fraca de toda a sua infâmia” (p. 80). O alcance da consciência foi uma tomada gradual, em que pouco a pouco “Uma revolução interior se processava em sua alma” (p. 90).

De volta à sala do julgamento, quando Maslova é condenada injustamente, o escrutínio do sistema judiciário resume-se a poucas e atrapalhadas demonstrações de desleixo em contraponto com a afirmação de que o *verdictum* do júri exprimia “um ato de grande importância social”: ali, cada um pensava só em si, inclusive ignorando orientações importantes para que o julgamento fosse levado a termo. A sorte dos “criminosos” estava nas mãos de pessoas descomprometidas com a situação, e “[...] a razão disso residia em todos os jurados já estarem exaustos e acharem que a primeira explicação solucionaria mais depressa o caso” (p. 95). O veredicto foi pronunciado mediante uma “fadiga geral” (p. 95), em “consideração ao presidente” (p. 96), que se esquecera de dar instruções importantes aos jurados sobre como emitir o veredito, o que levou à concordância entre “As respostas adotadas pelo júri”, mesmo que todos não tivessem a mesma opinião. Na verdade, mais tarde o presidente lembrou-se, em conversa com Nekhludov, que, “para ganhar tempo, resolveu passar por cima dessa parte da explicação” (p. 102). Contudo, o motivo principal “[...] foi os jurados já estarem exaustos, ansiosos de se ver livres para jantar” (p. 97-98).

Depois da experiência da audiência, à noite, na casa dos Korchaguine, é que “[...] tudo lhe pareceu [...] sumamente ridículo e desagradável” e de uma “afetação insuportável” (p. 107-108), acusando a aristocracia de portar um “sorriso afetado, artificial, e imitando perfeita naturalidade” (p. 111). Nekhludov resolveu-se: “Preciso me ver livre e romper todas estas relações feitas de falsidade” (p. 116). É daí que temos a primeira ponta do fio que conduz a via de ressurreição de que trata o livro, saindo de um mundo de falsidade em direção à salvação: “Quero fugir e respirar em paz” (p. 117). Mas sua vida ainda era uma contradição: apregoava a “injustiça da propriedade individual”, mas explorava um “domínio cujos lucros lhe eram indispensáveis para viver” (p. 117). Sua conclusão levou-o a pensar: “Caso não tivesse coragem de se privar de toda a fortuna, conservaria apenas uma parte, fazendo todo o possível para ser sincero consigo mesmo e com os outros” (p. 134).

A compreensão de Nekhludov o levava a “expurgar-se”, a “limpar a consciência” e a impor regras a si mesmo, mas o **contato com o mundo** “o arrastava, e ele insensivelmente recaía nos antigos erros, de maneira talvez ainda pior do que antes da crise” (p. 118, grifo nosso). “[...] O ser moral, o ser livre, vivo, ativo, o único que existe em nós, naquele instante veio reivindicar seus direitos. [...] Por maior que fosse a diferença entre o que ele era e o que desejava ser, aquela voz interior lhe afirmava que tudo ainda era possível” (p. 119). Após invocar a Deus em prece, “via-se abrir diante de si todas as possibilidades de fazer o bem” (p. 119). “Assim que Nekhludov compreendeu que era um indigno e um miserável, deixou de desprezar e odiar os outros” (p. 135). Em contraposição a Nekhludov, Maslova estava “sempre pronta a distribuir o que era seu” (p. 130), e era essa pessoa que estava sendo condenada aos trabalhos forçados, enquanto a outra a julgava.

Ao comparecer a mais um dia de júri, que julgaria mais um caso, o das vassouras roubadas por dois pobres coitados, Nekhludov enfim reflete sobre:

E nós, nós todos que os julgamos? Eu, por exemplo, um devasso, um mentiroso, um impostor. Nós então não somos perigosos? E depois, mesmo supondo que esse pobre rapaz seja o único elemento pernicioso nesta sala, o que faremos dele, agora que se entregou? [...] Se chegou a esse ponto, foi porque se encontrou em circunstâncias que fatalmente o conduziram a esse caminho. [...] o primeiro passo é procurar destruir as condições que têm por efeito inevitável a perdição de tantos homens. [...] Mas, para destruir as condições que produzem tais seres, nada fazemos. O que estou dizendo? Fazemos tudo para desenvolvê-las, multiplicando as fábricas, as usinas, os cafês, as oficinas, as casas de tolerância. Ao invés de abolirmos, perpetuamos esse estado de coisas, declarando-as necessárias, incentivando-as e dando-lhes o apoio da lei. Formamos assim não um criminoso, mas milhares deles, e depois, pegando um ao acaso, julgamos com tal ato salvar a sociedade e cumprir o nosso dever (p. 139).

“– Que levem o diabo essas malditas vassouras. Não me serviam para nada” (p. 138), é o que responde o substituto, a respeito do valor da coisa julgada. O que Tolstói quer pronunciar

é o fato de que homens aristocratas infelizes, mas ricos e instruídos, julgam seus irmãos pobres, igualmente infelizes, condenando-os à perdição, mas “para cuja perdição” eles mesmos contribuíram (p. 140). Eis o descabimento de um sistema de justiça que dá soluções simples e injustas em julgamentos “inúteis e imorais” (p. 141). É nesse momento que Nekhludov indaga “como não tinha percebido” tudo isso antes, “e como os outros ainda não tinham feito” (p. 140).

Ao pedir para não mais fazer parte do júri, Nekhludov se vê em uma “necessidade íntima” de se “pôr em contato” com seu “eu verdadeiro e intangível” (p. 145). É a partir daí que temos um contrabalanço entre o que é natural e o que é antinatural na visão de Tolstói: resolvido e condenando-se a acompanhar a condenada Maslova para diminuir-lhe o sofrimento, Nekhludov segue-a até a prisão e decide ir com ela para a Sibéria. No caminho, vem o clamor pelo campo, e Nekhludov reflete sobre como “Por toda a parte se avistava a vegetação reverdecida, onde a não esmagara o calçamento das ruas. Nos jardins, os vidoeiros se revestiam dessa roupagem verde [...]. As portas se abriam preguiçosamente. Mas no centro comercial já se via movimento” (p. 155).

Com a ressurreição dessas percepções e desses valores, começa a renascer também a alma de Nekhludov, que recupera esses sentidos perdidos na cidade. Para Tolstói, “a moralidade da vida urbana é fundada na injustiça. [...] na dialética tolstoiana, a vida rural cura o espírito do homem não apenas por sua beleza tranquila, mas também porque abre seus olhos para a frivolidade e exploração inerentes a uma sociedade de classes” (STEINER, 2006, p. 67). É nesse caminho para a prisão que se entende essa instituição como “desumana, uma afronta tão cruel aos mais sagrados sentimentos”. Nekhludov se pergunta como algo assim não provocou, em outras pessoas, “indignação igual” (p. 158).

O príncipe quer reparar o que causou à Katucha, e, a princípio, ela lhe diz que não há nada que reparar. Contudo, em seu primeiro contato com Nekhludov, procura a melhor forma de explorá-lo (p. 163) – a prisão não é indigna apenas no que se refere ao que a sociedade faz com o sujeito, mas no que se refere ao que o sujeito faz consigo mesmo, afinal, “No mundo, cada um vive para si” (p. 148). Vendo Katucha em sua adaptação à nova existência dada pelo júri, Nekhludov pensa que essa não é a criatura que ele conheceu. Assim, “Via-se na obrigação moral de despertar aquela alma. A tarefa era árdua, e por isso mesmo o atraía” (p. 165). Estava dado o propósito da vida de Nekhludov.

No afã de entregar por meio de sua arte um sentido de valor e uma crítica à existência, Tolstói palestra, fazendo-nos entender de onde parte a corrupção dos homens:

[...] todos nós que nos dedicamos a um gênero de atividade somos levados a considerá-la necessária e boa; daí resulta que, em qualquer condição que se encontre um ser humano, ele forma inevitavelmente um conceito de vida onde a sua atividade particular aparece como manifestação necessária e boa. Em geral imaginamos que o ladrão, o assassino, o traidor, a prostituta se envergonham da profissão que exercem ou, pelo menos, a reconhecem como má; mas na realidade não é assim. Os homens [...] ajustam-se sempre a um conceito geral de vida em que a situação particular possa parecer legítima e admissível. E, para conformar esta asserção, buscam instintivamente apoio em outros homens que se encontram em idênticas condições e olham a vida sob o mesmo prisma (p. 167).

E, ao mesmo tempo, compara:

Em compensação, não nos surpreendemos ao vermos ricos que se orgulham de sua fortuna – produto de roubo e da usurpação, ou ainda ao vermos homens poderosos se orgulharem do seu poder, feito de violência e crueldade. Não percebemos a maneira dessas pessoas desvirtuar e deformar a concepção natural da vida, o senso primitivo do bem e do mal, a fim de justificarem, diante dos próprios olhos, a situação em que se mantêm. Não o percebemos, e nem sequer disso nos admiramos, simplesmente porque o número de pessoas que assim pensam é muito grande e nós nos incluímos nesse número (p. 167).

A dificuldade de extrapolar um cenário dado e ajustado aos moldes modernos faz Tolstói, em *Nekhludov e Maslova*, escancarar a sociedade do dezenove, admitindo que, com a intenção de retomar o conteúdo de existir, Nekhludov empresta seu vigor de vida de Maslova, e, vindo a perdê-la, “perderia a importância que atribuía à sua própria pessoa (p. 168). As entranhas do tecido social são debulhadas quando Tolstói admite que, “para quem tem dinheiro, tudo é possível”, e “o rico não responde a processo” (p. 228). Rico, Nekhludov é esse “príncipe aristocrata” que busca redenção no redimir, tentando superar o fato de sentir “vergonha de si mesmo” ao assistir ao espetáculo [da prisão] “com absoluta indiferença” (p. 198).

Nekhludov vive uma saga que vai da aristocracia aos campos de trabalhos forçados, em busca de construir uma narrativa própria digna e com propósito, em sua visão. No caminho, encontra presos políticos, intelectuais, oficiais, pais inocentes e crianças que lhe apresentaram novos mundos, sobre os quais ele ouvia pela primeira vez (p. 202) – por exemplo, Vera, que após concluir os estudos de parteira, ingressou numa seção de “libertadores do povo” e lera *O Capital*, de Marx, [tendo resolvido] dedicar-se inteiramente à “causa da revolução” (p. 203).

Ressurreição é muito mais uma narrativa de encontros que despertam em Nekhludov tudo o que ele já foi e tudo o que desejava ser do que qualquer outra coisa. Sua ressurreição é um processo lento, sofrível, doloroso, nostálgico, bucólico, e depende tanto do campo quanto da cidade. Apesar de Tolstói ser apegado a proclamar o cenário agropastoril como instância de salvação, é a cidade que faz Nekhludov perceber os impropérios da relação campo-civilização. Sem o elemento civilizatório, não haveria o que redimir, pois o homem se perceberia em seu ambiente natural (a natureza), sem nada que o pudesse corromper – e, o que já chegou a

corromper o campo (como na doação de suas terras, quando os próprios camponeses querem saber como tirar lucro da situação), é o que corrompe a cidade: “Maldito dinheiro”, Nekhludov exclama.

Vítimas das crueldades dos homens, sofredores de torturas sem razão (p. 206), os prisioneiros com os quais Nekhludov inevitavelmente se envolve durante sua saga rumo à redenção de Maslova levam-no a, mais do que tudo, um encontro consigo mesmo – até porque é assim que para Tolstói a redenção tem início: do indivíduo para o todo. Nekhludov, apesar de seu esforço, via-se prezando pela verdade e, ao mesmo tempo, agindo contra si mesmo quando os favores de que precisava invocavam seu homem civilizado: “Embora o homem lhe inspirasse repulsa, decidiu fazer o pedido porque achava ser esse o único meio de alcançar o que pretendia” (p. 207). Isso rememora Steiner (2006, p. XV), quando nos mostra que “O transcendentalismo político” de Tolstói e seus “pietismos” utópicos são profundamente melioristas¹³. O homem deve ser observado no movimento em direção ao reino da justiça e do amor na terra, e é assim que Tolstói posiciona Nekhludov: na direção de um sentimento novo nunca antes conhecido: “a convicção absoluta da invencibilidade do amor” (p. 217). Contudo, nesse processo de “ressurreição” ao qual se submetia, nosso protagonista teve a dualidade como tônica: ao fazer boas ações, Nekhludov estava sempre orgulhoso de si mesmo (p. 224; 226).

Outra coisa debes levar em consideração: pretendes assim proceder por plena convicção ou simplesmente por te engradeceres perante os outros homens? [...] Muito constrangido, confessou a si mesmo que a opinião dos outros e o juízo que fariam do seu gesto tinham enorme influência sobre suas resoluções. (p. 225)

Sua resolução segura a respeito de abandonar suas terras e o rendimento proveniente delas enfrentava dúvidas, já que ele “começava a sentir falta [...] das terras e do rendimento que dali por diante lhe poderiam ter tanta utilidade” (p. 225). É a sua “voz interior” que o dicotomiza e o faz reponderar o que, de fato, faria: “Tudo isso é muito nobre e muito belo”, respondia outra voz, “mas, pensa bem, não irás passar o resto da vida na Sibéria. [...] Também existem obrigações para com a terra. Renunciar e destruir é muito fácil; mas dirigir é muito mais difícil” (p. 225). O conhecimento de sua riqueza era o que o fazia querer ir, mas também o que o fazia querer ficar.

Ainda no que se refere à contraposição campo-civilização, Tolstói insiste em registrar como tudo aquilo que era resultado da intervenção do homem sofria decadência e tinha prazos

¹³ Trata-se de uma doutrina entre o otimismo e o pessimismo, afirmando que o mundo é suscetível de melhorar.

de expiração, enquanto a natureza, em si, sustentava-se (p. 230): “Chamou-lhe a atenção [...] o estado decadente das construções, quase todas em ruínas, sobretudo a velha mansão. [...] Só o jardim não fora devastado e ali crescia a plantação livremente: tudo estava em flor”. O estabelecimento de uma constatação cara a Tolstói é argumento de Nekhludov para chocar, expondo, em detalhes, as engrenagens que fazem a sociedade moderna girar:

Estes infelizes perecem porque lhes falta a terra que os alimenta, essa terra sem a qual ninguém vive, essa terra que eles mesmos cultivam para que outros lhe vendam no estrangeiro os produtos, e, em troca, comprem para si peliças, carruagens, estátuas de bronze, e sei lá o quê. [...] E eles morrem sem mesmo o perceber, acostumados que estão com uma organização cujo objetivo consiste precisamente em fazê-los perecer; uma organização que conta, entre seus crimes, o assassinio das crianças, o esgotamento das mulheres e a alimentação insuficiente dos moços e dos velhos. Assim, pouco a pouco, vão perdendo a noção do mal que sobre eles pesa. E então nós, os autores desse mal, chegamos à conclusão de que é um mal natural e necessário: e dessarte, nas faculdades, nos ministérios, nos jornais dissertamos descansadamente sobre as causas das misérias dos camponeses e sobre os diversos meios de remediá-la, enquanto deixamos subsistir, sem lhe fazer a menor alusão, a causa única dessa miséria, continuando a privar os camponeses da terra que necessitam (p. 239).

Em suas digressões sobre a terra e sobre a propriedade desta, ele chega à conclusão de que “[...] o único remédio para a miséria dos camponeses era restituir-lhes a terra” (p. 239). Contudo, no processo de negociação, Nekhludov percebeu que estava iludindo a si próprio – o arrendamento voltaria para ele, mantendo para si um bem que, de fato, não poderia lhe pertencer (a terra). Assim, decidiu arrendar, mas de forma que o dinheiro voltasse para os camponeses. Não foi bem o que aconteceu. Tolstói mostra que os camponeses não conseguiam entender essa situação (seu administrador das propriedades, por exemplo), compreendendo que o patrão estava “meio louco” (!). Para Nekhludov, “todo homem tem direito de tirar proveito da terra!” (p. 242), mas, para os camponeses, “todo homem só se preocupa com buscar vantagens para si próprio” (p. 243); por isso, pediram que as coisas continuassem “como estavam” (p. 243)

- Então vocês recusam? Não querem que lhes entregue as minhas terras?
- Perfeitamente, Excelência!
- Então é porque vocês têm terra demais?
- Que terra? Nós não temos terra! (p. 244)

A epifania de Nekhludov se dá quando ele percebe: “A utilidade da minha vida, o sentido profundo desta vida, o fim superior para o qual vivemos, não os compreendo, nem posso compreender” (p. 247), por isso ele decide “não mais” considerar-se “senhor, mas criado” (p. 248), entendendo a “posse de terra como um pecado” (p. 250). Tolstói quer pensar o que é justo, o que deve ser justo, por isso, diante da proposta de Nekhludov de ceder as terras, os camponeses precisavam decidir o melhor meio para reparti-las. Tiveram uma conversa com o patrão, que os nomeou delegados para levar o assunto aos demais da comunidade. No entanto,

[...] “os habitantes da aldeia se dividiram em dois partidos” (p. 254). A comunidade chegou a uma decisão; contudo, os delegados “não contaram ao príncipe que eles mesmos forçaram os camponeses ao acordo” (p. 254). Nekhludov até tentava compreender e cumprir a “Obra do Mestre”, buscando não descansar “enquanto não tiver [seu dever] cumprido”, mas estava fora de seu poder fazê-lo. A corrupção da cidade havia chegado ao campo.

A crença de Tolstói era a de que os problemas relativos às questões da terra poderiam ser resolvidos de maneira conciliatória. Como *Ressurreição* mesmo nos mostra, está em tese o momento do processo de capitalização da Rússia imperial (propriedade de terra, relação entre senhores de terra e mujiques, produção agrária). Tolstói acreditava que “seria possível chegar a uma solução desses impasses sem que os ‘representantes honestos [ehrlich] de sua classe’ devessem enfrentar ‘um conflito trágico, sem saída’. A isso Lukács chama ‘ilusão’, uma avaliação errada das condições concretas do problema agrário, fundada por sua vez em uma crença na ‘compensação patriarcalista entre proprietários e camponeses’” (FIGUEIREDO, 2010). Ao voltar do campo, Nekhludov teve uma impressão desagradável da cidade (p. 256). Na Cidade, os trabalhadores eram os camponeses “expulsos das aldeias pela falta de terra” que “souberam adaptar-se às condições da vida urbana: tornaram-se burgueses e orgulhavam-se da nova situação” (p. 258); contudo, outros não encontraram as mesmas condições, e estavam mais miseráveis do que antes.

*

Tolstói, afiado em sua ironia, nos conta que Nekhludov, “acusado” de “ser sempre original” (p. 259), continuava sendo disso acusado: “Você tornou-se original!” (p. 271). Essa iluminação da alma, acusada de originalidade, é a atividade constante do romance de Tolstói, na busca por descortinar um sindicato de virtudes, trazendo para *Ressurreição* um contraponto necessário à “corrupção eclesiástica e patriótica que esse tipo de arte [o tipo tóxico] produz” (TOLSTÓI, 2016, p. 189), o qual conduz à corrupção das pessoas e as afasta do “verdadeiro cristianismo em seu significado real e principal – filiação a Deus e irmandade entre os homens” (TOLSTÓI, 2016, p. 189).

A arte ruim, para Tolstói, segrega e promove desunião entre as pessoas (TOLSTÓI, 2016, p. 174). A boa arte as conecta, as une. O que Tolstói traz, em *Ressurreição*, é essa prédica de que é preciso viver uns pelos outros, e não na situação dada de caprichos, riquezas, desigualdades, burocracias injustas, sistemas planejados para a imperfeição e religião determinando a realidade de toda uma gente, pobre operária, que trabalhava esgotadamente para erguer “palácio[s] absurdo[s] e inútil[eis], a fim de nele[s] habitar qualquer indivíduo estúpido e indigno, enriquecido à custa daqueles a quem rouba e explora” (p. 263). Em Nekhludov, Tolstói

reconhece o que chama de “trabalho absurdo” (p. 263), e tenta convencer seus demais personagens a entender o egoísmo e o descabimento de um sistema que perpetua uma sociedade pela qual ele, agora, sente “profunda aversão” (p. 270) (a mesma da qual “até então fizera parte”):

Não podia afastar de si o pensamento de que milhões de seres humanos sofriam para o bem-estar e o divertimento dessa sociedade, sofrimento esse que a mesma sociedade não via, quando evitava prestar contas do que de abominável e criminoso havia na sua própria vida. Todavia, era nessa sociedade que tinha seus hábitos; nela se encontravam os seus parentes e amigos; e, além do mais, achava que, para auxiliar Maslova e os outros infelizes que empreendera defender, lhe era necessário pedir o apoio e os serviços das pessoas desse meio, pondo de parte a repugnância que sentia por este em geral e pelas pessoas em particular. (p. 270)

Como era de se esperar, ninguém da cidade o ajudou; no campo, não o entenderam, pois os mujiques já estavam contaminados pela civilização moderna.

Tolstói nos dá um diálogo entre Nekhludov e sua tia, mostrando-nos como a arte, “órgão espiritual da vida humana” (TOLSTÓI, 2016, p. 189), pode contribuir para um progresso de consciência, se nos dermos a perceber o que o texto quer nos entregar:

– E a senhora que é cristã e crê no Evangelho, não tem pena?
 – Que diz você? Isso não tem sentido. Evangelho é Evangelho, e o que é mau é mau. Quer que eu diga que gosto dos niilistas, e principalmente das niilistas com seus cabelos curtos, quando, na realidade, não os suporto?
 – Acha justo que os camponeses padeçam além de suas forças e não tenham com que matar a fome, enquanto vivemos na ociosidade e no luxo? [...]
 – Mas o que quer você? Quer que trabalhe e me prive de alimentos? Meu caro, você vai acabar mal. (p. 273)

“Meu caro, você vai acabar mal” (p. 273) – não tem destino bom aqueles que querem superar o mal moderno? Em *Ressurreição*, Tolstói nos traz temas como a mulher, a homossexualidade, a Igreja, a fé, a família, o casamento, a profissão, o campo, a cidade – tudo isso para elaborar e efetivamente entregar uma desconstituição dos lugares sociais postos. É preciso reformular (nem sempre como o pensaríamos no século 21) um ideal para o dezenove, e Tolstói o faz rasgando o véu das inconsistências sociais por meio da arte: se não enxergavam, que enxerguem já – é esse o papel da verdadeira arte. Absolutamente intrínseca ao artista, a obra de arte “é fruto de toda a sua vida anterior” (TOLSTÓI, 2016, p. 191), e por isso não deve “brutalizar e corromper as pessoas” (TOLSTÓI, 2016, p. 191), mas oferecer um progresso de consciência “rumo à unidade e ao bem-estar” (TOLSTÓI, 2016, p. 191); e é isso que Nekhludov, ou Tolstói, vem fazendo nesse romance, ao mesmo tempo revelando a luta do rompimento entre o que está posto e o que deve ser. No percurso, é possível “não [estar] sendo sincero consigo mesmo” (p. 312), mas é preciso lutar contra a dualidade – se não encontrando,

estabelecendo as razões para escolher o bom caminho. É nesse cenário que Nekhludov ainda se pergunta, quando em São Petersburgo, antes de partir com Katusha, se “teria razão de ir para a Sibéria e despojar-se de sua fortuna” (p. 307). Mas também “Compreendia que coisas tidas na conta de boas ou importantes não passavam do nada e da vergonha; e que o esplendor e o luxo da vida moderna recobriam vícios velhos como o mundo, vícios originados no fundo mais genuinamente bestial da natureza humana” (p. 314). Assim, Nekhludov parte para a Sibéria experimentando um sentimento nunca antes vivido: “calma profunda e profundo amor pela humanidade” (p. 319).

De volta de São Petersburgo, Nekhludov retoma sua crítica ao tribunal, pois essa era “[...] uma questão de ordem mais geral [que] vinha perturbando o seu espírito, desde a sua primeira visita à prisão. Tal questão era saber como e por que havia sido criada a incrível instituição chamada tribunal criminal, cujas consequências eram as prisões, os degredos, as fortalezas, o sacrifício de milhares de seres humanos” (p. 322). Nesse ponto, o personagem faz uma digressão a respeito de cinco espécies de criminosos: 1) completamente inocentes; 2) aqueles que praticaram crimes em circunstâncias excepcionais; 3) aqueles que praticaram atos que não consideravam criminosos; 4) aqueles cujo valor moral era superior ao da média da sociedade (presos políticos, religiosos); 5) e aqueles que, em comparação com a sociedade, eram menos culpados do que ela (p. 322-323). Na análise dos casos que encontrou no caminho, ele chegou à conclusão de que a criminalidade poderia se originar “simplesmente na indiferença da sociedade” (p. 323). Nekhludov “perguntava-se como e com que direito alguns homens aprisionavam, torturavam, exilavam, batiam e executavam outros homens, quando eles mesmos eram semelhantes àqueles a quem torturavam, batiam e matavam” (p. 324). Os princípios considerados razoáveis pela sociedade agora lhe pareciam “a última palavra do absurdo” (p. 333). No ápice de sua reflexão, Nekhludov conclui que a organização judiciária nada tem que ver com justiça, e que “seu objetivo é manter uma ordem de coisas favoráveis a certa classe social” (p. 334). Além disso, Tolstói arremata a sua lógica sobre o sistema prisional afirmando que “os presos, cedo ou tarde, são soltos, e o regime a que são submetidos tem a virtude de torná-los mais perigosos” (p. 335), o que revela o paradoxo entre proteção e punição – dificilmente será garantida à sociedade a proteção que ela deseja se o sistema prisional continuar punindo como pune.

A partir do capítulo IX, acompanhamos mais de perto a travessia de Nekhludov e de todos os prisioneiros à Sibéria, e mais uma vez Tolstói recupera sua verdade a respeito da apneia

na qual vive o homem civilizado: Nekhludov só pôde respirar melhor quando o trem, deixando as últimas casas da cidade, atravessava o ar livre dos campos (p. 354).

Na travessia, ficou claro, ao notar como os prisioneiros eram tratados pelos oficiais, o exercício de privilégios baseados na distinção de classes sociais (p. 372) e na despreocupação em exercer justiça de “homem para homem” (p. 355), visto que “todos esses homens, governadores, diretores, oficiais e soldados de polícia [...] não viam diante de si os homens, nem suas próprias obrigações de homens em relação a outros, mas somente o seu serviço, isto é, obrigações que, a seu ver, dispensavam qualquer relação direta de homem para homem” (p. 355) – assim era a convivência com os oficiais que conduziam os presos no trajeto do comboio à Sibéria:

Pode ser indispensável cavar fossos, revesti-los de pedra, mas temos pena de ver esta terra que podia também dar trigo ou cobrir-se de relva, arbustos e árvores. A mesma coisa acontece com os homens. Acreditam existir situações em que se poderia agir sem amor para com os seus semelhantes, e tais situações não existem; daí o mal. Pode-se agir sem amor para com as coisas: cortar a madeira, malhar o ferro, cozer os tijolos; mas, nas relações de homem para homem, é indispensável como, por exemplo, é indispensável a prudência na atitude a tomar perante as abelhas. A natureza assim o exige, é uma necessidade da ordem das coisas. Se pusermos de lado a prudência na criação de abelhas acabamos por prejudicar a elas e a nós mesmos. Assim também, quando se trata de homens não se deve desprezar o amor. E nada mais justo, porque o amor recíproco entre os homens é o único fundamento possível da vida da humanidade. Sem dúvida, ninguém pode ser obrigado a amar, como não pode ser obrigado a trabalhar; mas disso não resulta que alguém possa agir sem amor aos outros homens, principalmente no caso de precisar deles. O ser humano que não sente amor pelos semelhantes, então cuida de si, das coisas inanimadas, de tudo que lhe agrada, exceto dos homens. Assim como faz mal comer sem vontade e não se assimila o alimento, também o agir em relação aos homens, sem começar por amá-los, acabará em desordem (p. 356-357).

Maslova personaliza a crítica que Tolstói elabora em *O que é arte?* à sexualização da arte, fazendo uma ligação entre sua contrariedade a essa sexualização e a repulsa sexual de Maslova e Maria Pavlovna, prisioneira política e sua mais nova amiga: elas tinham “em comum um sentimento que as unia: a aversão pelo amor sexual. A única diferença era que Maslova sentia tal aversão porque lhe conhecia todos os horrores, enquanto que Maria Pavlovna, sem os conhecer, considerava-os uma coisa ao mesmo tempo baixa e incompreensível, um obstáculo contra a realização do ideal humano que se formara para si” (p. 377). Diante dessa característica peculiar para um par de amigas, Tolstói enfim reúne, em seu último romance, todos os temas que lhe eram caros. Maria Pavlovna, estereótipo das boas virtudes em uma mulher, “nunca pensava em si mesma. Onde estivesse, e sem considerar as suas próprias condições, imaginava apenas os meios de ser útil aos outros” (p. 377); além disso, tinha “pouca inclinação pela vida dos ricos” e achava “cada dia mais estúpida a vida que [lhe] obrigavam a levar” (p. 376).

A essa altura, alcançamos em *Ressurreição* uma reflexão rica que executa um papel formador e educativo e revela um resumo breve de todo o pensamento do autor. Tolstói conduz seu leitor na rota de uma consciência religiosa a respeito da vida, informando sentimentos e pensamentos que podem elevar os apreciadores de sua arte a um lugar que se posiciona contra a arte antinatural de seu tempo, que é “ruim e prejudicial” (TOLSTÓI, 2016, p. 103). No trecho a seguir, vemos Tolstói por Tolstói, e entendemos a que sua arte se propõe, já que arte, pois sua intenção é prenunciar uma arte “infinitamente enriquecida de conteúdo” (TOLSTÓI, 2016, p. 197), que transmite sentimentos “simples e acessíveis” (TOLSTÓI, 2016, p. 197) e instrui todos os tipos de pessoas a como viver, a grande pergunta que sempre permeia toda a produção artística desse Segundo Tolstói, e é assim que ele elabora sua crítica a toda a mentira social contra a qual argumenta em *Ressurreição*:

Todo homem vive e age seguindo em parte as próprias ideias, em parte levado pelas ideias dos outros. E uma das principais diferenças entre os indivíduos consiste na proporção das ideias próprias para com as alheias, nas quais se inspirem. Uns se limitam quase sempre a utilizar os seus próprios recursos como uma espécie de jogo: empregam a razão como quem faz girar as rodas de uma máquina, quando se lhes retira a correia de transmissão: nas circunstâncias importantes da vida, como nos detalhes dos atos mais banais, apelam para o pensamento de outrem, a que eles chamam "uso", "tradição", "conveniências" ou "lei". Outros, pelo contrário e são poucos consideram o próprio pensamento o principal guia de conduta: esforçam-se, na medida do possível, para agir de acordo com a razão. Simonson pertencia a esta segunda espécie de homens. Aconselhava-se apenas com o próprio pensamento; e, decidindo o que devia ser feito, havia de cumprir. Afirmando-lhe a sua razão, quando ainda estava no colégio, que a fortuna do pai, um rico magistrado, tinha sido injustamente adquirida, declarou logo que essa fortuna devia ser restituída ao povo. Mas, como o juiz, em vez de lhe dar atenção, o repreendeu, ele deixou a casa paterna e jurou jamais gozar das vantagens da sua condição. Deduziu, em seguida, que o mal da Rússia estava na ignorância do povo: em consequência, ao sair da Universidade, foi ser professor numa aldeia, a fim de explicar, não só aos alunos como a todos os camponeses, o que achava que eles deviam saber. Por isso foi preso e julgado. No momento de comparecer diante do tribunal, achou que os juizes não tinham o direito de julgá-lo; e não perdeu a ocasião de lhes dizer. Como os juizes, não lhe admitindo a tese, continuaram no propósito de julgar, ele resolveu não responder; e, de fato, não disse mais uma só palavra até o final da audiência. Reconhecido culpado, foi condenado à deportação para uma pequena cidade do governo de Archangelsk. No exílio idealizou uma doutrina religiosa que, desde então, dirigia toda a sua conduta. Essa doutrina admitia que tudo no universo vive, que a morte não existe: que os objetos que nos parecem inanimados são partes de um grande todo orgânico; e que, em consequência, o dever do homem é manter a vida desse grande organismo em todas as suas peças. Concluía que era crime atentar contra a vida, sob qualquer forma: não admitia pois a guerra, as prisões, o sacrifício dos animais. Tinha também uma teoria própria sobre o casamento e as relações sexuais. Considerava estas relações inferiores, e dizia que a preocupação de gerar crianças (o amor, para ele, reduzia-se a isso) tinha por efeito desviar-nos de uma finalidade mais útil e digna de nossos cuidados, qual fosse socorrer os seres já vivos, e assim tornar mais perfeita a harmonia do universo. Os homens superiores, segundo ele, evitando as relações sexuais, comparavam-se aos glóbulos brancos do sangue, cujo destino é auxiliar o organismo nas suas partes enfermas. E, desde que formulou essa teoria, conformou a ela os seus atos, depois de ter agido de maneira bem diversa na mocidade (378-379).

O amor de Tolstói pelo povo molda a sua entrega às massas populares e exploradas, e é partindo desse ponto de observação, o que coloca o camponês como tópico principal, que Tolstói constrói um edifício grandioso e universal, épico, “artístico” no sentido tolstoiano da palavra, em que ele estabelece o fundamento e o grau de importância do que os sentimentos de sua arte comunicam e que é determinado pela consciência religiosa de um povo que tem acesso a essa arte: “o propósito da vida” (TOLSTÓI, 2016, p. 201) – pelo sofrimento de um (o camponês, Maslova), ele enxergou o sofrimento de todos. A maturidade que Tolstói pavimenta em seus personagens retrata, portanto, “um ideal de humanidade livre, que concebe e afirma todas as estruturas da vida social como formas necessárias da comunidade humana” (LUKÁCS, 2009, p. 139-140).

Deus, nesse edifício tolstoiano, está “estranhamente ausente” (STEINER, 2006, p. 58): Nekhludov mesmo invoca Deus várias vezes, mas a resposta nunca aparece. Para Steiner, (2006, p. 58), “[...] essa ausência de Deus não somente se concilia com os propósitos religiosos dos romances de Tolstói, como também é um axioma oculto do cristianismo dele”. Diante de um determinismo social incoerente, injusto e inadequado, como o do sistema de tribunais, seu vazio moral resultante implica destinos trágicos e destrutivos.

No cortejo rumo à Sibéria, na hospedaria, nos dormitórios das prisões, Nekhludov prossegue ressurgindo, conhecendo pessoas que lhe transformam e lhe aproximam de verdades antes desconhecidas. Os paradoxos são constantes: no dormitório dos prisioneiros, os condenados pelo injusto sistema de justiça convivem com muitas “imagens de santos e retratos da família imperial” (p. 389) – Tolstói sempre faz questão de destacar a unicidade entre Igreja e Estado na Rússia. Consciente e aberto ao sentimento de que os prisioneiros são “gente como nós [...] E muitos deles condenados injustamente” (p. 389), Nekhludov usa sua influência para constantemente tentar melhorar a situação dos infelizes levados pelo cortejo, e adverte aos oficiais o que ele tem descoberto durante a viagem: “Estou certo de como encontraria nisso grande felicidade” (p. 389), já que, por mais familiarizado que estivesse com “esse espetáculo [...], não podia presenciá-lo sem experimentar [...] certa vergonha e mesmo remorso, sentimentos acompanhados de sua própria culpabilidade em relação a esses desgraçados, [...] acompanhados do terror e da repulsa [...]” (p. 396).

Tolstói dedica algumas seções a explorar camadas mais profundas de personagens que terão a nos dizer muito sobre sua visão de mundo, de revolução, de correção e incorreção. Markel e Nabatov são alguns desses caracteres, compondo um trecho rico em que Tolstói entrega muito da sua concepção de ascese, explorando, a partir disso, definições de “correto” e

“incorreto” na sociedade, de “verdadeiro” e “falso”, segundo sua crença, descrevendo personalidades que se assemelham ao que ele tem como ideal de “como viver”, nesse caminho que está levando o leitor cada vez mais perto da resposta final que o livro propõe dar (e ela existe explicitamente). Nabotov, por exemplo, era do tipo que emprestava “livros de toda espécie aos camponeses”, e mesmo lia para eles (p. 401).

Era, pois, um homem de grande resistência, cheio de saúde física e moral. [...] Quando estava livre, dedicava-se ao fim a que se tinha proposto, isto é, à instrução dos camponeses. Quando lhe tiravam a liberdade, fazia o possível para melhorar as condições de vida tanto próprias como dos que o rodeavam. [...] Sonhando ardentemente com a revolução para o bem do povo, não admitia que tal revolução viesse transformar esse povo, nem mesmo lhe modificar as condições de vida: esperava simplesmente que tornasse os camponeses donos da terra, desembaraçando-os da trama dos proprietários e funcionários. Era camponês até na atitude para com a religião. Nunca se inquietava com os problemas metafísicos, os princípios primeiros, a vida futura. Repetia, muitas vezes, que estava com Laplace achando Deus uma hipótese desnecessária. Pouco lhe importava saber como principiou o universo; e o darwinismo, que a maior parte dos companheiros tomavam muito a sério, era a seu ver uma fantasia tão gratuita quanto a criação do mundo em seis dias. Também nunca pensava na vida futura; mas, no fundo do coração, existia uma crença herdada dos pais, crença comum a todos que vivem em contato com a terra. Acreditava que, assim como no mundo animal e vegetal, nada perece e tudo se transforma, o homem também não perece: muda apenas de vida. Essa crença o fazia encarar a morte sem medo nem ódio. Mas não gostava de falar no assunto. Só gostava de trabalhar, de preocupar-se com as questões práticas, induzindo os companheiros a imitá-lo (p. 402-403).

Já o operário Markel era bem diferente:

Entrara numa usina aos quinze anos; e desde então começou a fumar e beber, a fim de sufocar a humilhação que o atormentava. Foi numa noite de Natal que esse sentimento nasceu. A mulher do proprietário da usina o convidara, assim como aos outros operários, para uma festa. Markel e seus camaradas ganharam de presente apenas uma noz dourada, um assobio ou uma maçã, enquanto que os filhos do patrão receberam brinquedos maravilhosos, de pelo menos cinquenta rublos cada um. Markel, entretanto, continuou durante vinte anos na sua vida comum de operário. Aos 35 travou relações com uma estudante revolucionária que trabalhava como operária, para fins de propaganda. Essa moça lhe emprestou livros e brochuras, discutiu com ele, abriu-lhe os olhos para a posição em que se encontrava, as causas e os meios de melhorá-la. Quando Markel reconheceu a possibilidade de libertar-se a si próprio e aos outros da cruel opressão que vinha sofrendo desde a infância, a injustiça dessa opressão apareceu-lhe então com maior evidência; e, à ânsia de liberdade, juntou-se o intenso desejo de vingança contra os que injustamente o oprimiram. Como lhe afirmassem que a ciência era o único meio possível para libertar-se e libertar os outros, Markel entregou-se de corpo e alma ao estudo (p. 403).

Esses dois personagens descrevem devidamente os “hábitos de asceta” (p. 404) que Tolstói quer apregoar, visto que, para ele, a ascese é “a instrução levando [o homem] acima dos outros homens”, sobretudo quando estes consagram “ao estudo todos os seus momentos de descanso” (p. 404), que foi o que fez Markel, depois de abandonar sua vida pregressa.

Em recortes específicos, Tolstói trava diálogo direto com a religião como estava dada na Rússia no dezenove, e, por isso, priorizava declarar a “falsidade das crenças”, a inexatidão

dos dogmas religiosos e a libertação disso tudo, até comentando o desejo de vingança de seu personagem (Markel) “contra os que o mantiveram no erro” (p. 404). Tanto nos discursos quanto na composição dos ambientes das cenas, religião e política estão sempre paralelas, assim como se via na Rússia de Tolstói: o czar era a figura divina, e a política estava sob seu encargo.

Ainda nesse explorar de personagens, pode-se notar mais uma vez a dedicação de Tolstói a pensar um pouco mais sobre a mulher por meio da voz autobiográfica de seus personagens: “Considerava a mulher o principal obstáculo da obra da emancipação social e do livre desenvolvimento da inteligência” (p. 405), mas, no caso de Markel, a exceção era Maslova, pois via nela “um exemplo típico da exploração que as classes inferiores sofriam das superiores” (p. 405). A mulher, em *Ressurreição*, vem quase sempre como uma figura “pouco estável” (p. 405), cuja única preocupação é ser cortejada (p. 406), sendo “sentimental em excesso” (p. 406) e pensando somente “naquilo que o marido julgava ser verdade” (p. 406), contudo achando que esses pensamentos seriam seus próprios. Já o homem, em geral (exceto os funcionários públicos, que quase sempre demonstravam “completa ausência de qualidades morais e estéticas, p. 410), era “essencialmente moral e acostumado a vencer nos seus desejos” – ou seja, evitar a mulher (p. 407). Ainda há outra personagem que, comenta Tolstói, “Considerava-as criaturas [as mulheres] estúpidas e ridículas, com exceção das que amava (p. 410).

Nekhludov ia lutando entre o desejo de fazer o bem, os indícios de respostas ao “como viver” que encontrava no caminho e o peso que era o seu “dever”, que “parecia-lhe pesado e aterrador”, fazendo-o sofrer “como talvez nunca tivesse sofrido” (p. 416). É quando Simonson, apaixonado por Maslova e querendo casar-se com ela, tarefa à qual havia se proposto Nekhludov, quer “salvá-la” tanto quanto o quer o príncipe, e, se salvá-la era todo o heroísmo do qual nosso protagonista poderia se orgulhar, agora “era lógico que o seu próprio sacrifício nada tinha de heroico” (p. 416). O propósito de vida, que tanto quer propagar Tolstói por meio de sua arte, apenas parece que acabou de ficar ausente, pois Nekhludov “tinha necessidade de dar à sua vida um novo objetivo” (p. 416), mas, num plano maior de desdobramentos dessa sequência de descobertas que está prestes a chegar a um fim, e o qual Tolstói transforma em começo (a ressurreição), é da percepção da salvação de *um* que Nekhludov perceberá o propósito maior da vida para salvação do *todo*, ou de todos.

Já a caminho de concluir *Ressurreição*, o livro recupera sua crítica ao sistema judiciário, motivo principal do romance:

Uma coisa é saber-se que, num lugar longínquo, certos homens fazem tudo para torturar outros, infligindo-lhes toda variedade de sofrimento e humilhação para torturar; outra coisa é assistir, durante três meses, às cenas dessa tortura, ver aplicados diariamente os sofrimentos e as humilhações. Nekhludov só agora se certificara desta verdade. Vinte vezes, nesses três meses, interrogara a si mesmo: “Enlouqueci e vejo coisas que os outros não veem; ou estarão loucos os homens que fazem e toleram as coisas que eu vejo?” Ora, tais homens eram unânimes não só em tolerar essas coisas que revoltavam Nekhludov, mas ainda em considerá-las importantes e necessárias; daí a impossibilidade de admitir que todos eles fossem loucos; também não podia admitir que tivesse enlouquecido, pois suas ideias lhe pareciam claras e intimamente associadas. Por isso não encontrava solução (p. 422).

Essa busca por “solução”, por “resposta” e por “ressurreição” fica cada vez mais temática à medida que nos encaminhamos para as últimas páginas do romance. Tolstói dedicase a resumir, comprovar, argumentar, esclarecer e facilitar essa percepção para o leitor, deixando tudo muito bem organizadamente declarado, como se numa espécie de índice temático ao qual podemos consultar para checar-lhe cada conceito. Sobre a lei e sobre o sistema judiciário, Nekhludov/Tolstói conclui:

Em primeiro lugar, tinha a impressão de que entre os homens que viviam em liberdade a magistratura e a administração escolhiam os mais ardentes e espertos, em suma, os mais vivos; mas, também, os menos prudentes e astuciosos; e eram esses homens, sem serem mais culpados ou perigosos do que os que continuavam em liberdade, os que se viam encarcerados nas prisões, nos acampamentos e galés, ou então mantidos anos a fio na ociosidade, longe da natureza, da família, do trabalho, isto é, fora de todas as condições normais da vida humana.

Em segundo lugar, Nekhludov era de opinião que todos esses homens, nas prisões, acampamentos e galés, submetiam-se a uma série de humilhações – grilhões, algemas, cabelos raspados, uniforme da prisão que não tinham outro objetivo além de destruir neles aquilo que para a maioria dos homens constitui os principais móveis da vida moral, isto é, o interesse pelo respeito dos outros homens, a vergonha, o senso da dignidade humana.

Em terceiro lugar, estava certo de que, expondo-os a um constante perigo de moléstia ou morte, inculcavam neles disposição de espírito que leva o melhor e o mais morigerado dos homens a cometer, e justificá-los, os atos mais cruéis e imorais.

Em quarto lugar, Nekhludov compreendia que, obrigando esses homens a viver dia e noite, somente na companhia de seres depravados-assassinos ladrões, incendiários, obrigavam-nos a contaminar-se nessa depravação geral. E compreendia, ainda, que comportar-se assim com seres humanos – executando toda sorte de medidas monstruosas, separando pais de filhos, maridos de mulheres, e premiando denúncias – era como se quisessem provar que todas as formas da violência, crueldade e bestialidade, além de não as proibir, a lei até as recomendava, caso houvesse algum proveito: donde se concluía que todas as coisas eram permitidas contra homens privados de liberdade e sujeitos à mais extrema miséria (p. 422-423).

Nos caminhos com o comboio, na prisão, nos dormitórios – isto é, no projeto de justiça injusta da Rússia –, Nekhludov então identificou um “vasto plano de desmoralização nacional. Viu naturezas simples, imbuídas de noções de moralidade tradicionais do campônio e do cristão irem-nas gradualmente perdendo para adquirirem, em troca, a crença principalmente em admitir a legitimidade de toda violência e desonra” (p. 423). Para ele, a coabitação de pessoas não criminosas com verdadeiros criminosos tornava-as criminosas, mudando seus hábitos e suas

“maneiras de sentir e exprimir-se” (p. 423), a ponto de um prisioneiro gabar-se de ter matado um companheiro. A prisão, assim, era um caminho sem volta no que se referia a conquistar “crueldade e imoralidade” (p. 424), pois assegurava aos presos “uma vida de ócio de devassidão agradável aos vagabundos, a ponto de muito solicitarem como favor o seu encarceramento. Em vez de corrigir, contaminava-os sistematicamente com todos os vícios” (p. 424).

Aqui já está dado que, em *Ressurreição*, a busca de Nekhludov é encontrar a resposta para a sua pergunta a respeito do propósito da vida: Qual é ele? Mas não o encontrava. Não entendia como “certos homens se arrogaram o direito de julgar e punir outros homens” (p. 424). Contudo, essa resposta começa a surgir quando, num jantar na casa do governador, na Sibéria, com quem travava relações para conseguir uma visita à Maslova na prisão, a fim de dizer-lhe que ela recebera o perdão e teve sua condenação revogada, Nekhludov encontra quem depois entendemos como um “missionário” (o pesquisador a respeito das deportações), alguém que quer visitar a prisão, entrevistar prisioneiros e pregar-lhes o evangelho, distribuindo-lhes cópias do texto sagrado. Com ele vai Nekhludov, e é nessa visita que conversa com um velho e chega à primeira assertiva direta de Tolstói sobre como, portanto, deveria ser o sistema de julgamento dos homens – ou como não o deveria: “Trate você de si e não se incomode com os outros. Só Deus sabe punir e recompensar. Nós, nós de nada sabemos” (p. 451).

Chegando perto de alcançar sua resposta, Nekhludov volvia-se em pensamentos, querendo entender se era ele “que estava louco, ou então aqueles é que o estavam, julgando-se em juízo perfeito e tolerando aquela vida” (p. 453). Abriu um dos evangelhos que pegou com o missionário: “Há quem diga que achamos aqui resposta para tudo” (p. 453). Lendo, concorda e percebe “a verdade”: “É isso mesmo!” (p. 454); “Seria essa a resposta que procuro?” (p. 456).

É quando Tolstói passa a registrar seu sermão final, generalizando a todos a epifania de Nekhludov:

O mesmo fenômeno que se deu em Nekhludov é muito frequente nas pessoas afeitas à vida espiritual. Um pensamento que, à primeira vista, parece-lhes estranho, paradoxal, fantasioso, repentinamente se esclarece pelos resultados de uma experiência até então inconsciente, e torna-se imediatamente uma verdade clara, simples, evidente. [...] o único remédio possível para o mal que fazia sofrer aos homens consistia em ter os homens de reconhecer sempre a sua dívida para com Deus e, conseqüentemente, não possuírem direito algum de punir ou julgar a seus semelhantes. [...] Eram homens maus, pretendendo corrigir o mal. Eram homens viciados, empreendendo corrigir o vício (p. 456).

Diante dos evangelhos, Nekhludov compreende que a resposta que procurava, angustiado, era a mesma que Jesus dera a Pedro: “que se devia perdoar sempre, não sete vezes,

mas setenta vezes sete” (p. 456). Sua reação? “Não! É impossível admitir que tudo seja tão simples” (p. 456) – e nada mais tolstoiano do que simplificar o “como viver”.

As respostas que encontrava nos evangelhos coincidiam com a ausência de sentido que via contaminar todos os tribunais e suas condenações, já que “os castigos” não diminuam “o número de crimes” ou corrigiam “os criminosos”,

[...] a experiência lhe provava que acontecia justamente o contrário. Depois de tantos séculos de encarniçada perseguição ao crime, conseguiram os homens suprimi-lo ou, mesmo, atenuá-lo? Longe de suprimir, longe de atenuar, contribuíram ativamente para o desenvolver, tanto depravando os prisioneiros pelas condenações, como acrescentando à soma dos crimes dos condenados (p. 456).

Foi assim que o Evangelho, por fim, “revelou-se a Nekhludov, como a todo homem que consente sua leitura” (p. 457) – e aqui vemos Tolstói reforçando o seu ideal de religião como um sentimento partilhado, com valores comuns a toda a humanidade, apresentado em preceitos “claros, simples, fáceis de aplicar, e cuja adoção teria por consequência imediata criar uma sociedade humana absolutamente nova, suprimindo toda a violência e injustiça e, na medida da fraqueza humana, inaugurando na terra o reino dos Céus” (p. 457). E *Ressurreição*, sua arte, é o veículo incontestavelmente ideal para transmitir essa resposta à pergunta “como viver” a todos que assim o desejarem.

Pela leitura de Nekhludov dos Evangelhos, Tolstói lista os preceitos que devem guiar o bem-viver:

O primeiro dizia que não somente o homem não devia matar outro homem, seu irmão, mas não devia irritar-se com ele, acusá-lo ou desprezá-lo, e que, tendo brigado com outro, devia reconciliar-se antes de oferecer qualquer preito a Deus, isto é, antes de unir-se a Deus pela oração.

O segundo preceito afirmava que não só o homem não devia render-se à sensualidade, mas também não devia profanar a beleza da mulher, fazendo dela um instrumento de vil prazer; e, casando-se, devia considerar-se unido a ela para sempre.

O terceiro preceito rezava que o homem nada devia prometer sob juramento, por não ser senhor de si mesmo, nem de pessoa alguma.

No quarto preceito o homem não só não devia exigir olho por olho, mas, quando o batessem numa das faces, devia oferecer a outra; devia perdoar as ofensas, suportá-las com resignação e nada recusar que exigissem dele os outros homens.

E finalmente preceituava o quinto que o homem não só não devia odiar aos seus inimigos ou lutar contra eles, senão amá-los, auxiliá-los e servi-los (p. 457).

Toda essa revelação pôs Nekhludov a sonhar com o que poderia ser a vida se os “homens consentissem em aplicar os preceitos que acabara de ler” (p. 457). É assim que, nesse sermão final de Tolstói, vemos que Nekhludov reconhece essas verdades tolstoianas e acredita nelas: “Reconhecia e acreditava que tais preceitos representavam a única razão de ser da vida humana

e que, faltando a eles, o homem cometia um erro que logo a seguir acarretava o seu castigo” (p. 458).

O livro se encerra deixando para nós o que, para Tolstói, era a máxima da religião: “[...] cessando de pensar em si mesmo, esforçava-se para viver apenas para os outros” (p. 459). Steiner (2006, p. 77) nos lembra que o último parágrafo de *Ressurreição* é um exemplo ainda mais explícito da ausência de uma cortina final no romance tolstoiano; o efeito é o de um *continuum* vivo no qual a narrativa individual tinha marcado um segmento breve e artificial”, sendo “[...] um romance estranho, imperfeito e generoso, que enxerga, além do caos, o advento da graça” (STEINER, 2006, p. 30).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Numa época de intolerâncias, abusos e incoerências, a crítica radical de Tolstói analisada neste texto é fator fundamental em sua literatura, que se apegava a uma composição essencial de qualquer grande tema presente em seus textos, seja esse tema político, moral, estético, religioso, social, econômico ou pedagógico. Sua arte, apesar de única em relação às outras de seu tempo, exerce um papel que preenche a lacuna que o sentido, antes prontamente existente, deixou para os modernos: Tolstói põe em evidência um eu que reestrutura a existência por meio dos valores religiosos transmitidos pela arte. Sua literatura, mais do que querer abandonar a estética ou se tornar um tratado documental da realidade, leva a estética ao serviço da construção de um realismo que busca na matéria bruta da vida a substância que a arte precisa transmitir.

Tolstói reconhece o mundo e o propõe outro, ao identificar as questões últimas da existência e organizar respostas que deem conta de estruturar a vida de maneira ética e moral – e isso é, para ele, o papel religioso da arte, que se dá via beleza, verdade e proporção, como veículo para a disseminação de valores que são capazes de responder à pergunta “Como viver?”. Tolstói organiza uma teoria da religião que tem a arte como veículo e que, para além disso, compõe uma atividade religiosa que encontra na arte o seu lugar de realização, levando do eu à coletividade o cumprimento de seu próprio destino. É a conjugação entre sua interpretação particular de religião e sua atividade literária que configura a atividade fundamental do seu romance, tocando religiosa e filosoficamente a existência.

Tolstói rompe com a Igreja, mas retira da essência dela os elementos para estruturar um modelo em que o sentido para a vida seja projetado a partir da própria virtude do eu, o que é possível por meio de sua leitura peculiar do cristianismo, pois ele entende a demanda de uma existência ética que pede por respostas religiosas para a pergunta “Como a vida deve tornar-se essencial?” – no combate entre palavra e mundo, Tolstói atualiza de forma moderna essa inquietação que acompanha os modernos. Esse mundo insuficiente que os homens criaram para si modela a escassez histórica que proporciona as condições para a criação do romance: é preciso sair do mundo e adentrar a arte, mas, para o realismo russo, Tolstói incluso, é preciso fazer isso de maneira realista, encontrando na arte o espaço para discutir e organizar a sociedade, com propostas de “modos de vida” que levem à sobreposição desse estado de ânimo comum de vazio e inessencialidade. O lugar de Tolstói nesse ambiente organizado pelo romance é o de um autor religioso que, por meio dos valores da religião, configurou um mundo que se apresenta como essencial.

Então, como viver? Como a vida deve tornar-se essencial? Entendendo os valores compartilhados pela humanidade, encontrados nas tradições originárias do cristianismo, e exercendo-os como premissas para a estruturação da vida, estabelecendo a verdade por meio da beleza (da palavra da obra de arte) e superando as incongruências de uma modernidade que, em Tolstói, é ressignificada, com a capacidade de criar um modo de vida e manter essa criação em equilíbrio.

A fusão entre o sujeito biográfico de Tolstói¹⁴, seus personagens e o leitor cria muito mais do que um espaço no qual há algo a dizer. Respondendo à sua pergunta, O que é arte?, Tolstói identifica essa virtualidade como um ambiente de encontro ao qual o homem volta-se para criar o seu próprio devir. É o espaço da própria interioridade: de uma alma que vai a caminho de conhecer a si mesma e que se depara com o que a sua vida deveria ser. E, nesse conhecer-se, reconfigura a própria existência e sabe o que exigir de si mesma: o mundo cheio de fissuras da modernidade, desencontrando homem e natureza, agora pode ser reavaliado com base no sentido que é dado pelos valores que a todos são comuns, os valores religiosos de amor, fraternidade, não violência, entre outros.

A ausência de Deus, se ausência do sentido, é dada como a indisponibilidade de apelar para qualquer resolução que esteja fora do eu: é preciso apossar-se da responsabilidade perante a vida e perante o próximo, ocupando esse lugar desabrigado e vazio deixado pela divindade e organizando uma realidade que corresponda à expectativa em relação à substância da vida. O homem implica-se histórica e filosoficamente na construção de seu destino, que, eticamente, é dado pela sua interioridade dirigida por valores religiosos. O papel do romance, nesse cenário, é o de evidenciar a potência de vida que assegura um lugar de fala no qual a intuição religiosa do romance (o de Tolstói), ao contrário do que ocorre no cristianismo (no qual a vida é ausência), é a vida como potência em si mesma, desvendando o destino de Deus na vida dos homens, recuando em relação às abstrações modernas e afirmando as formas naturais de vida. É a construção, em Tolstói, de uma realidade no romance de fato engajada, mas mergulhada em religiosidade – contrária às técnicas europeias das ficções burguesas, em seu mundo de alienação e convencionalidades. No mundo burguês, as questões últimas da vida não são problematizadas; por isso, a realidade do romance é ameaçada: onde se perde a naturalidade,

¹⁴ Um sujeito que se narra em outras histórias, que conta de si próprio em outras histórias, artisticamente suas, contexto no qual quero propor a ideia de “metafísica do escritor”, religiosamente resolvendo em si mesmo o conteúdo de suas obras, e espelhando isso ao seu leitor.

perde-se a potência de criação. É preciso ultrapassar a técnica, superá-la, e extrapolá-la até alcançar o sentido da própria vida (eis aí a batuta de Tolstói).

A substância do romantismo russo, percebemos, era outra em relação ao romantismo ocidental europeu: na Rússia, buscava-se a crítica às convencionalidades baseadas em sentidos estéticos burgueses, que tomavam conta da literatura europeia; o romantismo de Tolstói, portanto, recuperava o “viver natural” como substância da vida, e nesse contexto é que conseguimos ver Tolstói e sua crítica ao cristianismo da Igreja Ortodoxa, o qual ele considerava uma superstição dogmática. Seus motivos estavam ligados ao fato de que tudo o que o ser humano precisa para ter uma vida cheia de sentido está na natureza. Dessa forma, ele subverte a ortodoxia e propõe uma releitura particular da função da religião e da arte, que, conforme vimos, é eleita o veículo mais eficaz para transmitir a essência do cristianismo às pessoas. O tipo de arte tolstoiano, assim, passa a responder a questões sociais que outros tipos de arte negligenciavam. Em seus últimos romances e novelas, mais do que apenas investir na forma utilitária da obra de arte, Tolstói conseguiu conquistar um espaço em que, por meio da beleza, da verdade e da proporção, a estética da arte intensificava a realidade da vida, com energia ética e força. O sagrado da natureza, com sua força e seu sentido, providencia as respostas, comunicadas por meio da arte, para que o homem permaneça ligado ao que é “bom”, ao que é “justo”, pois seu afastamento desse cenário natural leva-o a uma essência perversa.

O recolhimento do eu, bom por natureza, é o movimento capaz de oferecer reconciliação, superando as fissuras dessa sociedade fragmentada: terra, homem e natureza são reconectados, refundando o lar dos homens e propondo a superação desse “cárcere” moderno que se tornou o mundo. Em oposição ao cristianismo, para Tolstói o sentido não é encontrado no transcendente, mas no próprio universo, que está cheio e transbordante de substância – eis a salvação: o retorno do eu à autenticidade. A vida, em si, é sagrada.

Religião, arte e ética são, portanto, a tríade que recupera e requalifica esse sagrado, respondendo *Como viver?* – não pelas categorias dogmáticas ortodoxas (pecado, queda, salvação, ressurreição etc.), mas por uma socioética tolstoiana que determina um progresso de consciência que restabelece o sentido de um mundo mergulhado em contradições modernas. O moderno é o elemento-chave da agonia romântica russa de uma alma submetida à mecânica do século XIX, banalizante e redutora da experiência subjetiva.

Via exercício estético, o Romantismo inaugurou esse espaço de atividade religiosa por meio de um movimento radical de interiorização: formas de mundo são criadas por esse “eu” potente e capaz de formular modos de vida a partir da literatura. Em Tolstói, essa formulação é

um exercício religioso que acontece através de um ultrapassamento das formas tradicionais da religião – do cristianismo em particular. Religião, em Tolstói, é a própria atividade literária, visto que ela funda novas configurações de sentido.

Esse sentido posto pelo conde russo está no cuidado de si, na ascese, no caminho para o alcance do todo: em oposição à Igreja Cristã, que ele entende ratificar a violência e a injustiça, provocando comportamentos e sentimentos incoerentes com o que seria natural (não resistência ao mal, amor ao próximo), em Tolstói o homem pode encontrar o sentido projetando-o numa estruturação de mundo a partir de sua própria virtude, superando as barreiras da simbologia tradicional da Igreja. É preciso suplantar a ética racionalista e alcançar as formas naturais de humanidade.

Assim, a arte de Tolstói é ela mesma uma forma de *religião*, conceito que ele recusa abandonar, porque é possível ressignificá-lo e, a partir dele, conformar o sentido do mundo fundamentalmente pela experiência da arte. Desse modo, a resposta ao sentido da vida é, por si só, religiosa: reconstruir o mundo interior para, então, refazer o mundo exterior – temos que o romance é o regresso do sujeito a si mesmo.

A resposta de Tolstói, portanto, se dá por meio de sua reinterpretação particular dos Evangelhos, peneirando nele verdades comuns a toda a humanidade, potencialmente transformadoras da vida. É, de fato, um instrumental prático para uma existência ética; um sistema de valores que organiza uma orientação para a vida.

Em sua literatura, Tolstói pensou os problemas de seu tempo, o que vimos com profundidade na análise de *Ressurreição* e *A morte de Ivan Ilitch*, instigando mudanças fundamentais na estrutura social, instaurando harmonia e sentido. Sua procura por esse sentido é um movimento religioso; seu anseio religioso é um anseio por sentido: o anseio de uma existência autêntica e de uma forma que supere a mecanização da vida e as banalidades burguesas. Já que a Igreja instaura valores religiosos a partir de superstição, agindo contra seu próprio discurso ao propagar a violência e a incapacidade do eu, Tolstói contrapõe-se, discursando sobre divulgar verdade por meio da proposição de uma vida simples, virtuosa e próxima à natureza. Para isso, as massas populares também precisam se beneficiar da arte, que será “utilizada” para contagiar as pessoas com bons e nobres sentimentos – e esses sentimentos têm origem na consciência religiosa, ou seja, na percepção de que o bem maior está na vida em comunidade, na união e no amor.

A arte madura de Tolstói, portanto, responde epicamente à pergunta “Como viver”, e, ao fazer isso, instaura valor e eleva-se à proposta de vida.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, L. F. **Movimentos de criação literária em Lev Tolstói**: um estudo da representação do homem natural e da tradição musical russa à luz de Cossacos - Novela do Cáucaso. (Doutorado) – Universidade de São Paulo, 2017.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: a estilística**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: 34.
- BERLIN, I. **Les penseurs russes**. Traduit de l'anglais par D. Olivier. Paris: Albin Michel, 1984.
- BINGEMER, M. C.; CABRAL, J. S. **Finitude e mistério**: mística e literatura moderna. São Paulo: Mauad, 2014.
- BIRYUKOV, P. **Leo Tolstoy: His Life and Work**. [S.l.], 1911. Disponível em: https://en.wikisource.org/wiki/Leo_Tolstoy:_His_Life_and_Work/Chapter_9. Acesso em: 30 jan. 2022.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BORIS, S. “Tolstói, grande tradutor”. Tolstói (Org. Bruno Gomide). **Fragmentos**, Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras, n. 38, jan.-jun/2010, Florianópolis, Editora da UFSC. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos>. Acesso em: 30 jan. 2022.
- BRUSEKE, F. J. Romantismo, mística e escatologia política. **Lua Nova**, São Paulo, n. 62, p. 21-44, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452004000200003&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 30 jul. 2017.
- CABRAL, J. S. **Dostoiévski**: consciência trágica e crítica teológica da Modernidade – subterrâneo, tragédia e negatividade teológica. (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012.
- CARVALHO, V. M. de. A poesia da mística e a mística da poesia. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 10, n. 25, p. 53-74, jan./mar. 2012.
- DOWLER, W. **Dostoevsky, Grigor'ev, and Native Soil Conservatism**. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 1982. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.3138/j.ctt1h1hr0q>. Acesso em: 20 jul. 2017.
- FIGUEIREDO, R. “Uma nota sobre Ressurreição”. Tolstói (Org. Bruno Gomide). **Fragmentos**, Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras, n. 38, p. 37, jan.-jun/2010, Florianópolis, Editora da UFSC. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos>. Acesso em: 30 jan. 2022.

- FRANK, J. **Pelo prisma russo: ensaios sobre literatura e cultura**. São Paulo: Edusp, 1992.
- FRANK, J. **Dostoiévski: os anos de provação: 1850-1859**. São Paulo: Edusp, 1999, p. 27-105.
- GIRARD, R. **A crítica no subsolo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- GOMIDE, B. (org.). **Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901)**. São Paulo: Editora 34, 2013. [Coleção Leste]
- LUKÁCS, G. **Realismo crítico hoje**. Brasília: Coordenadora-Editora de Brasília, 1969.
- LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: 34, 2009.
- LUKÁCS, G. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- PIPES, R. **Russia under the old regime**. Nova York: Penguin Books, 1995.
- ROUSSEAU, J. J. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- SARTRE, J-P. **Que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. Petrópolis: Vozes, 2015.
- SILVA, N. Três imagens da mulher em *Ressurreição*. Tolstói (Org. Bruno Gomide). **Fragmentos**, Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras, n. 38, jan.-jun/2010, Florianópolis, Editora da UFSC. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos>. Acesso em: 30 jan. 2022.
- SIMMONS, E. **Introduction to Tolstoy's Writings**. University of Chicago Press. 1st. ed. 1968.
- SMITH, W. C. **O sentido e o fim da religião**. Trad. Geraldo Korndörfer. São Leopoldo: Sinodal, 2006.
- STEINER, G. **Gramáticas da criação**. Trad. Sérgio Augusto de Andrade. São Paulo: Globo, 2003.
- STEINER, G. **Tolstói ou Dostoiévski**. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- TOLSTÓI, L. **¿Qué es el arte?** Arquivo digital. [s.d.].
- TOLSTÓI, S. **Diários íntimos**. Trad. Ferdérico Reis Coutinho. Rio de Janeiro: Casa Vecchi, 1950.
- TOLSTÓI, L. **O que é arte?** São Paulo: Ediouro, 2002.
- TOLSTÓI, L. **Confesión**. Barcelona: Acantilado, 2008.
- TOLSTÓI, L. **A morte de Ivan Ilitch**. Trad. Boris Schnaiderman. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- TOLSTÓI, L. **Minha religião**. Trad. Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: A Girafa, 2011a.
- TOLSTÓI, L. In: VÁSSINA, E. (coord.). **Os últimos dias**. Trad. Anastassia Bytsenko e outros; Seleção de Jay Parini. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011b.

TOLSTÓI, L. **O que é arte.** 2012, p. 87-88

TOLSTÓI, L. Quem deve aprender a escrever com quem as crianças camponesas conosco ou nós com as crianças camponesas? In: GOMIDE, B. (org.). **Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901)**. São Paulo: Editora 34, 2013. [Coleção Leste]

TOLSTÓI, L. **O reino de Deus está em vós.** Trad. Celina Portocarrero. 2. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

TOLSTÓI, L. **O que é arte.:** a polêmica visão do autor de *Guerra e Paz*. Tradução Bete Torii. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

TOLSTÓI, L. **Ressurreição.** Tradução de Ilza das Neves e Heloísa Penteado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ZENKOVSKY, B. **Histoire de la Philosophie russe.** Tome I. Gallimard, 1953