



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Gabrielle Louise de Oliveira Gonçalves

A tipicidade em *A morte de Ivan Ilitch* e a variação da forma na obra de Liev Tolstói

Brasília
2017



**Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas**

Gabrielle Louise de Oliveira Gonçalves

A tipicidade em A morte de Ivan Ilitch e a variação da forma na obra de Liev Tolstói

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do grau de bacharela em Língua Portuguesa e Respectiva Literatura.

Brasília
2017

*That is part of the beauty of all literature.
You discover that your longings are
universal longings, that you're not lonely
and isolated from anyone. You belong.*

– F. Scott Fitzgerald

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos dirigem-se primeiramente a minha família: aos meus pais, por todo o suporte que me deram ao longo de toda a minha vida e pelo esmero nessa árdua atividade que é educar e criar, na qual sempre tiveram êxito; a minha querida irmã, amiga, companheira, conselheira, que, mesmo não estando todos os dias ao meu lado, faz com que eu tenha a certeza de que nunca estou sozinha.

Ao meu namorado, pela paciência e ternura em lidar com todas as angústias e indecisões, intercaladas com ansiedade e felicidade, inerentes ao processo de se formar e adentrar o novo mundo de bacharela em Letras. Você me inspira a crescer todos os dias!

Aos meus eternos parceiros de UnB, Gui, Giu e João, pela amizade, pelo companheirismo, pelas gargalhadas, pelo carinho, e por terem feito parte da minha trajetória nessa universidade tão especial.

A minha querida professora e orientadora, Prof^a Dr^a Ana Laura, pela excelência no trabalho de lecionar. Pela dedicação, pelo carinho, pela preocupação, e por todas as noites de debates de assuntos inesgotáveis, que sempre me deram a certeza de que estava no caminho certo e me deram ânimo para continuar quando estava desmotivada.

Por fim, a todos os professores da UnB que participaram da minha formação acadêmica e me inspiraram com seus trabalhos.

RESUMO

Este trabalho busca analisar parte da obra de Liev Tolstói, partindo da perspectiva da crítica literária dialética de György Lukács. Analisa-se, aqui, a obra literária realista tomando-se como realismo não o período histórico compreendido entre o século XVIII e XIX, mas sim a figuração da realidade concreta em sua totalidade dinâmica e dialética, ao contrário da cópia fotográfica da realidade. Enfocou-se, primeiramente, o conceito de tipicidade e o seu desenvolvimento na obra *A morte de Ivan Ilitch*, para, em seguida, analisar-se a íntima relação entre a forma e conteúdo, a tipicidade e a particularidade na obra de arte literária. Por último, por meio de um panorama, analisou-se a mudança formal no conjunto da obra de Tolstói ao longo do tempo e a relação destas mudanças com o conteúdo.

Palavras-chave: Liev Tolstói; György Lukács; Realismo; Tipicidade; Particularidade; Forma artística.

ABSTRACT

This paper seeks to analyze part of the works of Leo Tolstoy, from the perspective of literary critic, György Lukács. In this paper, realist literary works are analysed not as the historical period between the XVIII and XIX century, but rather the figuration of reality in its dynamic and dialectical totality, unlike the photographic copy of reality. The concept of typicality and its development in *The Death of Ivan Ilitch* is developed in the first part of the paper, followed by the analysis of the intimate relationship between form and content, typicality and particularity in works of literary art. Finally through a panorama, analyze the formal changes in the whole of Tolstoy's work over time and how these changes relate to content changes.

Key-words: Liev Tolstói; György Lukács; Realism; Typicality; Particularity; Artistic form.

SUMÁRIO

1 Introdução	8
2 A tipicidade na obra <i>A morte de Ivan Ilitch</i>	10
3 A relação entre forma, tipicidade e particularidade	23
4 A variação da forma na obra de Tolstói	32
5 Conclusão	38
6 Referências	39

1. Introdução

A obra de Liev Tolstói é extremamente rica, e, ao mesmo tempo, plural, afinal, foi aproximadamente meio século de atividade literária, que começou em 1852, com a publicação de *Infância*, e terminou apenas com a morte do autor, em 1910, que, mesmo em sua velhice, ainda demonstrava ter grande ímpeto criativo. Não se sabe ao certo qual foi sua última produção, já que o autor deixou vários manuscritos e muitas obras foram publicadas postumamente, mas uma das suas últimas obras foi *Khadjit-Murát*, que foi capaz de contradizer a crença de alguns de que o autor teria se tornado, na velhice, apenas um pregador doutrinário.

Tendo a estética lukácsiana como base teórica e bibliográfica, além da crítica de Boris Schnaiderman, este estudo tem como intuito analisar alguns aspectos da produção literária tão vasta deste autor: a tipicidade, a relação da forma com esta, e a variação da forma na produção literária de Tolstói. O primeiro capítulo analisa o desenvolvimento da tipicidade, - ideia antiga na teoria literária, mas abordada de forma aprofundada por Lukács -, na obra *A morte de Ivan Ilitch*, novela datada de 1886. O conceito baseia-se na ideia de que a verdadeira obra realista, ou seja, aquela que representa a realidade em sua contraditoriedade dialética, de forma dinâmica, é típica, de modo que exprima, de forma concentrada, as principais características de determinada sociedade, de determinado período, sem deixar de representar a singularidade de cada personagem, que represente personagens típicos em situações típicas. Esses conceitos e relações serão estudados no capítulo, bem como a relação dialética entre singular, universal e particular, essência e aparência, levando sempre em consideração a obra supracitada.

O segundo capítulo terá como foco a relação entre o conteúdo da obra literária e a sua forma. Para Lukács (1978), "a forma artística é a forma de um conteúdo determinado" (p.189), e, partindo desse pressuposto, será estudado de que forma se dá essa determinação da forma pelo conteúdo e quais são as implicações artísticas disso. Para melhor entendimento da teoria, serão sempre usados elementos extraídos da própria obra literária. Não se usam os conceitos para justificar a obra, pois eles estão na própria obra, o intuito é explicitá-los e analisá-los.

Como a produção literária do autor foi muito vasta, com grande variação na forma e no conteúdo, no terceiro capítulo aborda-se um panorama das obras do autor, para entender como se deu essa variação e o porquê. Serão analisadas, de forma sucinta, pelo fato de a extensão do tema não caber neste trabalho, as obras *Felicidade Conjugal* (1859), *Guerra e Paz* (1867), *Anna Kariênina* (1875), *A morte de Ivan Ilitch* (1886), *Padre Sérgio* (1890), *A Sonata a*

Kreutzer (1891), *O Diabo* (1898), *Ressurreição* (1899) e *Khadji-Murát* (1912). Buscou-se analisar algumas novelas, que são: *Felicidade Conjugal*, *Padre Sérgio*, *O diabo* e *A morte de Ivan Ilitch*, e alguns romances, *Guerra e Paz*, *Anna Kariênina* e *Ressurreição*, além de *Khadji-Murát*, que se encontra no limiar entre os dois. A ideia é ter como base pontos contrastivos e semelhantes dessa variação, para que seja possível compreendê-la melhor. Por isso selecionaram-se obras do início da atividade literária do autor; obras que são consideradas os ápices de Tolstói (*Anna Kariênina* e *Guerra e Paz*); e obras mais maduras que sucedem a crise literária do autor (que será explicitada no último capítulo) e são de períodos mais próximos a sua velhice.

2 A tipicidade na obra *A morte de Ivan Ilitch*

A obra *A morte de Ivan Ilitch* é datada de 1886 e tem a forma de novela, contrastando em tamanho e em forma com as obras mais famosas do autor: possui apenas 81 páginas, enquanto *Guerra e Paz* possui 2490. Esse contraste e a estruturação na forma de novela - e não romance -, porém, serão analisados de forma mais aprofundada nos capítulos seguintes. Por muitos, essa é considerada a obra prima de Tolstói, e não é à toa, pois aqui há a existência de recurso central na concretização do verdadeiro realismo, a *tipicidade*, que está elaborada em sua forma mais representativa e harmônica: o singular e o universal, neste livro, convergem, alcançando um particular, formando uma obra típica, com personagens típicos, em situações típicas, situação na qual há o realismo propriamente dito, que "implica, a meu ver, a fiel reprodução de personagens típicos em situações típicas" (LUKÁCS, 2010A, p. 27).

A ideia de tipo, que mantém relação direta com o singular e o universal, vem sendo desenvolvida há muito tempo pela teoria literária ocidental, discussão que é registrada desde Platão, perpassando Aristóteles, Kant, Schelling, Hegel, até Marx, Engels e é retomada por Lukács, que aborda a questão exaustivamente pelo fato de, para ele, ser recurso central. As concepções mais disseminadas a respeito do tipo, ou seja, do personagem tido como típico, referem-se às tratadas pela sociologia - contrária à que se adota aqui -, que refere-se seja ao *tipo ideal*, de Max Weber, seja ao *tipo médio*, de Émile Durkheim. Aquele criou essa conceituação apenas para a análise de casos concretos da realidade, mas o *tipo ideal* não existe de fato, ele é vazio de realidade, é abstrato e conceitual, criado para o estudo de questões empíricas e para a análise social, mas é uma simplificação e generalização da realidade. O *tipo médio*, por sua vez, o mais erroneamente confundido com o típico literário, seria um ser esquemático e abstrato no qual estariam reunidas as características mais frequentes com suas formas mais frequentes, ou seja, uma espécie de caricatura de um determinado período, com uma individualidade abstrata, com os traços que mais frequentemente se repetem. A ideia de *tipo* na literatura, como pensada por Marx, é oposta às já apresentadas, pois tem como objetivo o contrário: a não caricaturização dos personagens, que, ao mesmo tempo em que são tipos, são indivíduos singulares determinados, são um "este".

A ideia de *tipo médio* atribui sentido negativo quando se pensa em termos literários, porquanto leva à ideia de personagens que não representam a realidade, pois no tipo médio as contradições do homem, que são sempre resultado do momento histórico, da realidade concreta

que se vive, estão diluídas e destituídas de força, sendo representadas por um homem medíocre e que não é dotado de força vital. Mesmo assim, há diversos personagens com essas características na literatura ocidental, principalmente no naturalismo, que, diferentemente do realismo, não consegue representar a realidade em toda a sua complexidade dialética, sendo apenas uma mera cópia fotográfica da realidade, anulando o movimento contínuo da história. O *tipo médio* não representa o ser humano nem o momento histórico, enquanto o personagem típico trata-se de "um exemplar que exprime com a máxima clareza a verdade de sua espécie. Ele é um ser específico, singular, que, ao mesmo tempo, concentra as tendências mais essenciais da espécie (universal) em questão" (FREDERICO, 2013, p. 106). O típico, como todas os elementos do conteúdo artístico, é também um elemento da vida, porém, o tipo puro, como retratado na literatura, não existe na vida real na medida em que ele é retratado de forma mais condensada e intensa a fim de dar conta da realidade em sua extensividade, enquanto que o homem real apresenta determinados traços do típico, mas nunca é como o personagem literário, em que todas as características representativas de uma sociedade de determinado tempo se encontram condensadas. Ao contrário do *tipo médio*, porém, o personagem verdadeiramente típico representa as pessoas reais, pois ali se encontram traços presentes nelas. Ao mesmo tempo, o tipo não é uma forma lógica que se aplica à realidade, e sim situações objetivas existentes na natureza e na sociedade, que, por meio da praxis humana, são transformadas em categorias lógicas. Na novela, a intensidade é ainda mais significativa pelo tamanho ser menor, exigindo que o autor retrate a realidade de forma mais condensada ainda, sendo necessário apreender e representar as particularidades da realidade concreta de forma mais minuciosa para que o leitor alcance uma espécie de catarse mesmo que na narrativa não haja tanto detalhamento e personagens.

Chama-se a obra de novela apesar de a conceituação a esse respeito ainda ser um pouco nebulosa no campo literário e não haver consenso a seu respeito: ela está entre o conto e o romance. Os contos tendem a ter ser muito pequenos, mas, assim como as novelas, também só possuem um foco narrativo, além de serem formados por uma unidade, podendo-se dizer que a diferença entre ambos é apenas quantitativa. Já os romances, além da diferença de dimensão entre os já citados, possuem mais de um foco narrativo, ou seja, é formado não por uma unidade, e sim por uma multiplicidade de focos e de elementos. A novela em questão é ambientada na Rússia, mais especificamente em São Peterburgo, e a morte da personagem, à que o título faz referência, ocorre em 1882, aos seus 45 anos, enquanto juiz do foro criminal. É curioso notar que o título já entrega ao leitor qual será o destino do personagem, a morte, e, a despeito do termo, o

livro é sobre a vida de Ivan, uma vida morta, porém, porquanto burocratizada. De acordo com a filosofia de Tolstói, um vida vivida de forma ruim é a morte da alma, então Ivan teria vivido uma "vida morta" (NABOKOV, 1981, p. 149).

O primeiro capítulo inicia-se ambientado no foro criminal, lugar no qual Ivan trabalhava, e, já no segundo parágrafo, Piotr Ivânovitch, que lia o periódico, diz "Senhores! – Disse ele – Morreu Ivan Ilitch" (TOLSTOI, 2009, p. 7). A reação inicial dos colegas consiste na preocupação das promoções e transferências que aconteceriam, agora que o cargo estava vago. A morte suscitou também sentimento de alegria, nos colegas, pelo fato de ter sido o colega e não eles. Pensavam agora nas obrigações que teriam de cumprir, como ir ao funeral ou prestar as condolências à esposa, que também apresenta as mesmas características dos colegas. A própria Prascóvia Fiódorovna, esposa do falecido, na primeira oportunidade que tem, ainda nas exéquias, recorre à Piotr para descobrir como poderia tirar o máximo de dinheiro possível do Tesouro. Esse tipo de situação será recorrente, introduzindo um panorama da narrativa e das características dos personagens: a real faceta dessas relações consiste na superficialidade, que é apresentada, sem máscaras sociais, de forma crua e abrupta pelo narrador, que é onisciente e em terceira pessoa, diferindo do que o leitor apreenderia apenas pela percepção das relações e da realidade de Ivan, que têm outra aparência.

Schwartz é representativo na ilustração desse cenário, também colega de Ivan no foro criminal, ele comparece ao funeral em companhia de Piotr. A postura dele na cerimônia é brincalhona e despreocupada, e sua maior preocupação era marcar uma partida de uíste. O narrador diz a respeito do personagem:

O *incidente* das exéquias de Ivan Ilitch não pode de modo algum servir de pretexto suficiente para se considerar alterada a *ordem da sessão*, isto é, nada poderá impedi-lo de fazer estalar, naquela mesma noite, um baralho de cartas, ao desembrulhá-lo, enquanto um criado colocará quatro velas novas; e em geral, não havia motivo para se supor que aquele incidente pudesse impedi-los de passar *agradavelmente* também aquela noite. (grifos do autor) (TOLSTÓI, 2009, p. 11)

Essa cena é importante por demonstrar um conceito central presente no livro, principalmente para a formação da tipicidade na obra em questão, que é a burocracia. As próprias exéquias são tratadas apenas como um *incidente* que alteraria a *ordem da sessão*: a vida é tratada em termos jurídicos e a ordem não pode ser interrompida. Entretanto as prioridades dessa ordem são invertidas, pois no momento em que se deve priorizar o funeral do colega,

prioriza-se o jogo, e mais para frente ver-se-á que, quando se deve priorizar a família, Ivan prioriza o trabalho ou os eventos sociais com os colegas.

A Rússia do século XIX era extremamente atrasada em relação ao resto da Europa e ainda mantinha um regime absolutista russo, denominado czarismo, cujo czar no momento era Nicolau II. O poder era concentrado de forma absoluta nas mãos do czar e os direitos eram reduzidos, até mesmo os da nobreza, fazendo com que tudo dependesse do aval do imperador, como é bem representado em *Guerra e Paz*. Enquanto na França o absolutismo ruiu em 1789, com a Revolução Francesa, ou na Inglaterra em 1688, quando foi substituído pela monarquia parlamentar, na Rússia esse regime perdurou até a Revolução de 1917. Esse atraso político do país evidencia as diferenças sociais em relação ao resto da Europa, pois para Lênin

Só quando os 'de baixo' não querem e os 'de cima' não podem continuar vivendo à moda antiga é que a revolução pode triunfar. Em outras palavras, esta verdade exprime-se do seguinte modo: a revolução é impossível sem uma crise nacional geral (que afete exploradores e explorados). (apud LUKÁCS, 1978, p. 229)

Esse atraso na manifestação da população em relação ao regime vigente provavelmente se dava pela predominância agrária do país, baixa educação e falta de unidade da população - pelo fato de ser constituída por povos de diferentes origens devido ao fato de as invasões do passado terem sido provenientes de múltiplos povos de diversas localidades -, facilitando a atuação de um déspota e a existência da burocracia num regime extremamente rígido. Esta tende a ser maior na medida em que o capitalismo é mais desenvolvido, o que, em tese, entraria em confronto com a realidade russa, todavia, apesar de não existir ainda um sistema capitalista consolidado naquele momento, um apogeu, o país sentia os impactos desse desenvolvimento no restante da Europa, com o agravante de existir uma cultura forte de política de favores, pois as relações em sociedade definiam as possibilidades dos cidadãos: os nobres, mais próximos ao czar, tinham mais chances de prosperar em relação aos mujiques e pobres. No regime feudal não predominava a burocracia, pois prevalecia a vontade do rei e os direitos e deveres estavam pré-fixados de acordo com a rígida estratificação social. A Rússia do século XIX, por sua vez, apesar do czarismo, é um Estado menos centralizado, emergindo a necessidade de autorizações, documentos, que, mesmo que tenham o objetivo de proteger o cidadão, fazem com quem este se torne servo do sistema.

Em seu texto *Tribuno do povo ou burocrata?*, Lukács (2010B) analisa a obra de Lênin e a figura do burocrata. Lênin, ao analisar a fundamentação ideológica do partido comunista e o desmascaramento da essência burguesa da teoria reformista, contrapõe dois tipos: o tribuno revolucionário e o burocrata, este, sendo o predominante na Rússia economicamente atrasada e no capitalismo ocidental. O texto é focado no sucesso da revolução: para que essa seja bem-sucedida, o proletariado não deve considerar apenas a exploração econômica e os contrastes imediatos entre explorado e explorador, mas essa ideia deve ser estendida ao funcionamento do estado. Para Lênin, o burocratismo relaciona-se com a espontaneidade na medida em que tudo é feito de forma a se alcançar um fim imediato nesse sistema. No caso da cena de *A morte de Ivan Ilitch* citada anteriormente, o funeral se apresenta para Schwartz como algo que interrompe a vida, como se essa devesse ser algo sequencial e dentro de um ordem sempre aprazível, e tudo que foge à ordem premeditada é um incidente, e, comparecer ao funeral é apenas uma burocracia, ou seja, Schwartz vai ao funeral apenas como o fim imediato de mostrar que foi porque não seria bem aceito em sociedade não ir, mas, assim que possível, a ordem da vida deve ser restaurada por meio da partida de uíste. Outras cenas em que se manifestam o caráter burocrático dos personagens serão abordadas mais a frente. Essas situações iniciais já deixam claro o ambiente hostil em que vivia a classe média da Rússia czarista. Percebe-se aqui, de forma mais evidente, que o foco da narrativa não será na morte em si, que é até anunciada de maneira banal, mas na vida, que, quando burocratizada, pode ser considerada uma espécie de morte.

A partir do segundo capítulo, será iniciada uma digressão na qual será apresentada a vida do personagem desde suas relações familiares na infância, perpassando a faculdade, o casamento, as fases no trabalho, até chegar ao momento de sua morte, em que questionará a forma como viveu. O capítulo é iniciado com a frase "A história pregressa da vida de Ivan Ilitch foi das mais simples e comuns e, ao mesmo tempo, das mais terríveis" (p. 17). Esse trecho é de suma importância para a análise da tipicidade, por abranger a singularidade, universalidade, e, conseqüentemente, a particularidade, a expressão concreta dos dois anteriores. Nela, fica claro como Ivan simultaneamente tem uma vida simples e comum, mesmo que terrível, ou seja, não é o que se espera de uma vida caracterizada de tal forma. Ela é simples e comum por ser como se espera que a vida de alguém em sua posição social, naquela época, seria: seguiu o serviço público, conseguiu promoções que lhe deram prestígio, casou, teve filhos, e conservou boa imagem perante a sociedade, mas exatamente por esses motivos foi também terrível: foi apenas isso, e não uma vida autêntica. Foi a vida que a sociedade e a família esperavam dele. O

personagem tinha como universal tudo que seguiu e priorizou, mas que não representava, de fato, a essência da vida, mas, antes, "aquilo que as pessoas mais altamente colocadas consideram correto" (p. 23). Até o seu casamento não foi por paixão ou por identificar-se com a noiva, mas apenas por achar agradável e saber que, ao mesmo tempo, as pessoas altamente colocadas consideravam aquilo correto. Sobre o casamento, o narrador apenas diz, em um parágrafo isolado, "E Ivan Ilitch casou-se." (p.23), e essa concisão mostra a irrelevância desse ato, que não merece sequer narração a respeito.

A vida da personagem é sempre caracterizada como *leve, agradável e decente*, até o momento em que a esposa engravida e passa a lhe fazer cobranças e tem alterações de humor. Ivan tentava apenas ignorar e sair para jogar, e, mais para frente, passou a transferir para o trabalho, cada vez mais, o centro de gravidade da sua vida. Essa concepção de trabalho como refúgio da vida está presente também em *Guerra e Paz*, mas referente ao serviço militar, no momento em que os pais de Nikolai Rostov passam a insistir que ele deixe de servir e volte para casa, e a respeito disso o narrador diz:

Ao ler aquelas cartas, Nikolai experimentava o temor de que quisessem retirá-lo do meio em que ele, protegido de todas as embrulhadas do cotidiano, vivia calmo e sossegado. Sentia que cedo ou tarde teria de entrar de novo no redemoinho da vida, com a desordem e a recuperação das finanças, com os acertos de contas dos administradores, as brigas, as intrigas, as alianças, a sociedade, o amor de Sônia e a promessa feita a ela. (TOLSTÓI, 2012, p. 1004)

O assunto é tratado de forma extensiva por Tolstói, que também o aborda em Karenin, em *Anna Kariênina*, personagem no qual a configuração de sua vida burocrática revela os fundamentos sociais do "amesquinamento do homem": "o alheamento em relação ao processo de conjunto da sociedade, o isolamento fetichista de um único campo de atividade" (LUKÁCS, 2010B, p. 123). Quando Karenin percebeu o amor de sua mulher por Vronski, meditou sobre o que lhe diria, e o discurso foi formulado em sua cabeça de forma clara e precisa como um relatório administrativo, assim como Ivan que, ao adoecer, vai ao médico e não consegue deixar de fazer analogias entre o comportamento do médico e o seu em um tribunal: "Tudo isto era exatamente o mesmo que o próprio Ivan Ilitch fizera mil vezes, com o mesmo brilhantismo, em relação a um acusado" (p. 38). O mesmo comportamento de Nikolai e Karenin está presente também em Ivan: a constante necessidade de fugir e se isolar da vida real, seja na burocracia do trabalho, em que nada se faz pensando nos meios, apenas na finalidade imediata que deve alcançar, fungindo da própria vida, seja burocratizando a vida cotidiana, ou seja,

elimina-se o que há de vivo em tudo e busca-se apenas o fim imediato, transformando até mesmo as relações pessoais em relações mercantilizadas e vazias. Dessa forma, o relacionamento com a própria esposa deixa de ser baseado no carinho e na atenção, e é baseado apenas no fim que deve ser alcançado, o das obrigações matrimoniais, e todas as mediações até alcançar esse fim são eliminadas, isso porque, ao se executar um protocolo, o burocrata o destaca do conjunto das relações sociais, isolando-o, de forma que opere numa realidade à parte e autônoma. A burocracia - ou a figura do burocrata, como consta no texto - está intimamente relacionada ao espontaneísmo, ao imediato, ao oportunismo, motivo pelo qual as relações de Ivan não alcançam a mediatez e o caráter humano de efetivamente relacionar-se, mas sim possuem sempre um objetivo por trás. Dessa forma, ele não tem sentimentos verdadeiramente humanos por estar sempre se refugiando, não sofre de forma intensa, mas também não é plenamente feliz.

Uma das definições apresentadas por Lukács para o termo burocrático, em seu sentido mais amplo, mas também mais destrutivo, é "entrave colocado ao livre desenvolvimento da vida" (LUKÁCS, 2010B, p. 112). Depreende-se que uma vida burocrática não é livre, ratificando a ideia de que Ivan teria vivido uma vida morta. É importante notar, porém, que apesar da problemática de se viver pautado na imediatez e no espontâneo, não existe a possibilidade de efetiva separação metafísica entre consciência e espontaneidade, entre a aparência e a essência, pois ambas fazem parte de uma unidade dialética na qual sempre deverá haver a espontaneidade, por ser a manifestação da essência, assim como a essência e a aparência mantêm uma relação íntima por aquela depender desta para a sua manifestação física. Sendo assim, sempre haverá a imediatez, mas é equívoco isolá-la de suas raízes essenciais.

Pode-se perceber, então, que a burocracia é tema central na obra e por isso merece tamanha atenção, sendo essencial na formação da tipicidade na obra. Para ter êxito na tipicidade, o autor deve ser capaz de representar as múltiplas conexões que relacionam os traços individuais do personagem aos problemas gerais da época, ou seja, o personagem deve viver os problemas de seu tempo e ser representativo sobre eles no que diz respeito aos seus traços, o que justifica a importância de se analisar a burocratização, pois ela diz respeito ao cerne da estrutura social do período retratado. Em outros termos, pode-se dizer que, para a figuração do típico, o personagem deve ser singular, com paixões, sentimentos, ações, ao mesmo tempo em que deve ser universal, representando a essência histórica unida ao seu fenômeno imediato.

A filosofia idealista erroneamente se detém na antítese entre fenômeno e essência, singular e universal, sem reconhecer a unidade dialética que existe no interior da antítese. O marxismo, por sua vez, não admite essa contraposição, buscando a relação orgânica entre os pares. Essa dialética é existente na literatura por si só: ao mesmo tempo que tem essência, depende da forma para sua manifestação fenomênica, e, caso fosse só forma, também nada seria, já que precisa de um conteúdo para ter forma expressa, seria vazia. Essa dialética apresenta-se também no personagem típico, que, apesar de ser singular, deve representar as tendências universais que o conectam ao desenvolvimento histórico da humanidade como um todo. Assim como as pessoas que, apesar de serem singulares, fazem parte de um todo muito maior, o do gênero humano, mesmo que exista tentativa de se destacar desse todo e ser visto de forma individual, o indivíduo ainda assim será uma espécie de um gênero, com suas características únicas, mas também gerais. Essa totalidade, todavia, deve ficar clara na arte, pois deve guiar o leitor à autoconsciência dentro do gênero humano e no desenvolvimento da história.

No contexto da dialética universal e singular, existe ainda uma outra categoria, que é essencial ao se abordar a estética: a particularidade. Este conceito representa a expressão lógica da mediação entre os homens singulares e a sociedade, que no contexto artístico, é a própria obra de arte. O particular, de certa forma, transcende a realidade concreta apesar de estar presente nela, isso porque não é possível para nós, no cotidiano, captarmos a essência por trás do fenômeno e apreender essas particularidades, fazendo com que muitas vezes tenhamos visões equivocadas e distorcidas da realidade, visões que são disseminadas pela teoria decadente burguesa, responsável por tratar o ser como individual, separando-o de suas conexões sociais e essenciais, de sua genericidade, e, conseqüentemente, focando no fenômeno e afastando-o da essência, mas é possível, pelo realismo, captar a essência e obter a compreensão adequada da realidade em sua totalidade dinâmica. Para Chklóvski, por exemplo, uma das funções do fenômeno artístico é desautomatizar a visão usual das coisas que temos na vida cotidiana, o absolutamente corriqueiro passa a ser visto como algo novo, tendo uma função de *estranhamento* em relação ao objeto de análise. Exatamente por isso "quanto mais profundamente um escritor compreender uma época e seus problemas, tão menos cotidiano será o nível de sua figuração" (LUKÁCS, 2010B, p. 112). Isso não significa que o autor, representando o cotidiano, não apresentaria a visão dialética da realidade, permanecendo apenas na superficialidade dos fenômenos, e não atingiria, assim, o verdadeiro realismo, pois há a diferença entre a produção que reproduz a média cotidiana, recorrente no naturalismo, em que os problemas não são

retratados profundamente e a vida é transformada na descrição de estado imóveis, e as obras realistas, nas quais o cotidiano é apenas o tema e mesmo assim tipos significativos são figurados, como é o caso da obra em questão.

Retomando a análise da narrativa, Ivan, depois de diversas intrigas, promoções, transferências, pôde comprar o apartamento dos seus sonhos e de sua esposa.

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: damascos, pau-preto, flores, tapetes e bronzes, matizes escuros e brilhantes; enfim, aquilo que todas as pessoas de determinado tipo fazem para se parecer com todas as pessoas de determinado tipo. (TOLSTÓI, 2009, p. 31)

A vida da família parece confirmar as enigmáticas palavras iniciais em *Anna Kariênina*: "Todas as famílias felizes se parecem entre si, as infelizes são infelizes cada uma à sua maneira" (TOLSTÓI, 2014, p. 9). Parecer entre si é o horizonte imediato da vida burocratizada de Ivan e de Karenin. Horizonte que, no particular da obra de arte, se ampliará a partir da riqueza concreta da própria vida, com suas casualidades, que desmonta a moldura limitante da burocracia e lança os personagens diante de suas reais necessidades humanas.

Se Ivan tem traços tão característicos e fortes, como, ainda assim, não é caricaturado e médio, mas sim típico? Essa questão diz respeito ao método de composição próprio de Tolstói. Seus personagens são desenvolvidos de forma tal que inicialmente são médios e, ao longo da narrativa, alcançam a tipicidade. A partir da cena em que Ivan decorará seu novo apartamento, no terceiro capítulo, a linearidade de suas características e do caráter *leve, decente, e agradável* de sua vida deixam de existir. Isso porque é na ânsia de decorar esse apartamento, na tentativa de fazê-lo parecer com a casa de *todas as pessoas de determinado tipo*, que Ivan se machucará ao cair e chocar-se com a moldura de um quadro, e esse machucado se mostrará fatal, apesar de inicialmente não ter parecido nada sério. É interessante notar a forma como é inserida a casualidade no enredo, casualidade esta que é elevada ao plano da necessidade por se relacionar profundamente com todo o desenvolvimento da história, e não ser apenas o acidental "nu e cru" como forma de surpreender o leitor. Será esse mesmo episódio que romperá com a imediatez de todas as suas relações. Com o tempo, o seu mau humor crescia e ainda não sentia dor, mas um peso do lado esquerdo do corpo, e a leveza e a agradabilidade desapareceram e, depois, a decência também. A cena do acidente é um divisor de águas no livro, pois será a partir dela que Ivan refletirá sobre a vida que levava e fará questionamentos morais acerca de suas escolhas.

Então, apesar de no início apresentar características que são comuns à época - a burocracia, a superficialidade -, que representam o universal, depois, cada vez mais, o personagem se tornará singular, apresentando características próprias a ele que o tornam único e distinto do resto da sociedade. Depois que se machuca, ele vai ao médico suspeitando que o seu mau humor era resultado do choque. Em sua consulta, o médico o trata exatamente como ele trata as pessoas no tribunal, há um “padrão único para todas as pessoas. Tudo era exatamente igual ao que sucedia no tribunal” (p. 37), ao perguntar se a doença é grave “Eu já disse ao senhor aquilo que considere necessário e conveniente – disse o doutor- o exame indicará o resto [...]”. Ele mesmo sofrerá com a falta de humanidade que a burocracia traz, que antes lhe era indiferente, e é nesse contexto que questionará tudo em que creu como universal.

A figura do mujique tem caráter central na obra de Tolstói como um todo, porquanto esta abrange a relação entre explorador e explorado, problema constante não só de seu tempo, mas da sociedade capitalista como um todo, mas que assume formas próprias em cada contexto. Essa centralidade também existe em *Ivan Ilitch*, personificada na figura do mujique Guerássim. A primeira ocorrência da personagem é no primeiro capítulo, quando nas exéquias coloca alguma substância no chão, próximo ao cadáver. Depois dessa cena, sua aparição será frequente, pois servirá o enfermo:

Foram feitas também adaptações especiais para as suas excreções, e cada vez isto constituía um sofrimento. Sofrimento por causa da sujeira da indecência e do cheiro, da consciência de que outra pessoa devia ter participação naquilo. Mas foi justamente nessa desagradável ocupação que surgiu um consolo para Ivan Ilitch. Quem sempre vinha levar o vaso era o ajudante de copeiro Guerássim (p. 53).

O trecho evidencia a terrível realidade de isolamento, solidão e tristeza que Ivan vivia: não encontra consolo na família, nos amigos, e sim num serviçal que se encarrega de tarefa suja e desagradável, mas que mesmo assim representa a humanidade que não havia em nenhum dos outros personagens. É uma relação paradoxal, pois quem tenderia a ser mais desumanizado devido ao impacto desumanizador da exploração é o que tem a humanidade de forma mais íntegra. Isso demonstra que o efeito da exploração atinge opressor e oprimido e que nenhum ser humano sai impune desta relação mutuamente devastadora, mesmo que ela afete cada um em medidas diferentes. Enquanto todas as outras figuras até aqui foram descritas negativamente, como vulgares, superficiais, ele "era um mujique jovem, limpo, ressumando frescor [...]. Estava sempre alegre, radiante" (p. 53). Ele é um contraponto em relação a todos os

personagens do livro: mesmo sendo o responsável por tarefas repugnantes e sendo um subordinado, é o único realmente vivo, humano, que escapa à realidade burocrática. Sua relação com Ivan é a única a transcender o imediato e foge a tudo que ele estava até então habituado, porque não há interesse imediato, é uma relação verdadeiramente humana, autêntica, apesar da hierarquia presente nela. No capitalismo, as relações entre os homens assumem, necessariamente, uma forma reificada, ou seja, sua verdadeira essência – a de relações humanas concretas – é ocultada, pois as relações e ações humanas assumem a aparência de propriedade, de mercadoria, perdem suas efetivas conexões e "se apresentam como coisas independentes do homem e passam a governar a sua vida" (CORREA, 2015, P.19), como ocorre na vida de Ivan Ilitch, em que uma amizade, uma aproximação ou socialização significa o alcance de certo cargo, uma promoção, é apenas um meio, e não um fim associado ao desenvolvimento da relação social entre os homens. Guerássim, pelo contrário, não mediatiza suas relações: ele não serve Ivan apenas porque é o copeiro, mas porque quer servir. Mesmo que Ivan diga para ele que vá embora, ele continua fazendo-lhe companhia, pois quer consolá-lo, suas atitudes são fruto de sua humanidade. O contraste é essencial na elaboração da tipicidade, que é construída ao longo de toda a obra, na relação entre os personagens e nas situações vividas por eles, por isso, é na existência do contraponto que ficam claros os contrastes de "determinado complexo de problemas sociais" (LUKACS, 2010B, p. 196).

É a partir da doença que a ordem burocrática da vida de Ivan começa a ser interrompida, não de forma plena, e sim gradual, já que ele ainda analisará os médicos fazendo analogias com o juiz, por exemplo, mas a sua rotina será quebrada e a sua dor não mais poderá sustentar suas máscaras sociais, pois é nesse momento em que ele perceberá a sua solidão, que "não poderia ser mais absoluta em parte alguma, mesmo no fundo do mar ou no seio da terra" (p. 69). O que mais o incomodará será a mentira dos que os cercam, mentira esta que antes passava despercebida e que agora provoca dor moral, e haverá uma tomada de consciência: percebe a falsidade e superficialidade dos que estão a sua volta e de como a vida que viveu até então era falsa, que era um falso universal e que não era *comme il faut*, como achava e como o narrador sempre o descrevia.

O matrimônio... tão involuntário, e a decepção, o mau hálito da mulher, a sensualidade, o fingimento! E aquele trabalho morto, e as preocupações de pecúnia, e assim um ano, dois, dez, vinte - sempre o mesmo. E quanto mais se avançava, mais morto era tudo (p. 67).

Por mais que a vida não tivesse mais a leveza e a agradabilidade, mesmo assim Ivan ainda tenta manter a decência com os que o cercavam. Os próprios familiares não tentam entender a posição em que se encontra, enganando-se e tentando fazê-lo acreditar que tudo o que estava ocorrendo era passageiro, e que em breve ficaria bem, como a decência exigia que fosse dito aos enfermos

O sofrimento maior de Ivan Ilitch provinha da mentira, aquela mentira por algum motivo aceita por todos, no sentido de que ele estava apenas doente e não moribundo, e que só devia ficar tranquilo e tratar-se para que sucedesse algo bom. [...] (p. 57).

Ivan Ilitch quer chorar, deseja ser acariciado e que alguém chore por ele, e eis que chega o seu colega, o juiz Chebek, e, em lugar de chorar e animar-se, Ivan Ilitch compõe um rosto sério, severo, profundo, e, por inércia, diz a sua opinião sobre o significado de um acórdão da corte de apelação, e insiste nela obstinado. Esta mentira ao seu redor e nele mesmo envenenou mais que tudo os últimos dias da vida de Ivan Ilitch (p. 56).

Quando o personagem atinge a tomada de consciência que o faz perceber que não viveu a vida como deveria ter vivido, o seu pavor pela morte é substituído por pena pelos vivos, principalmente por sua família, que continua vivendo em busca do *leve, decente e agradável*, até mesmo ao seu redor, diferentemente de Guerássim. O personagem percebe também que a vida verdadeiramente boa era vivida como a do mujique. A sua percepção a respeito da vida é explicada com uma analogia ao trem, diz-se a respeito disso que com ele ocorreu o mesmo que ocorre com um trem, quando se pensa que está indo para a frente, mas na verdade está retrocedendo, e então se percebe a verdadeira direção: assim como no trem, Ivan percebe a verdadeira direção que sua vida deveria ter tomado, e que só tomou nos últimos instantes de vida.

Na obra de Tolstói é recorrente a ideia de morte como libertação: estado no qual se alcança um estado de iluminação. A ideia é bem exemplificada em *Guerra e Paz*, quando Andréi Bolkónski se fere quase fatalmente na batalha de Austerlitz, em Borodinó, e depois sonha que está morrendo, mas em seguida acorda e pensa "Sim, era a morte. Eu morri - eu acordei. Sim, a morte é um despertar" (2012, p. 2029). O mesmo acontece com Ivan que, ao invés de sentir medo, dor, vê a morte com simplicidade. A morte para ele é a libertação de sua vida morta, e "Em lugar da morte, havia luz. [...] 'A morte acabou - disse a si mesmo - não existe mais'".

Ivan, no início da narrativa era essencialmente médio, mas o personagem é desenvolvido de tal forma que alcança a tipicidade: deixa de ter apenas os traços constantes à

sociedade da época e se singulariza e alcança uma tomada de consciência, em que percebe que o que tomava por universal, por essencial, era falso, assim como ocorre na vida, quando se mantém apenas na superficialidade, nas aparências, na imediatividade, quando se é um burocrata. Sua tipicidade é elevada de tal forma que o personagem, que nada problematizava, morre sentindo pena dos vivos e sentindo que está se libertando de uma vida morta, e agora, que entendeu o real sentido da vida, estava verdadeiramente vivo.

3 A relação entre forma, tipicidade e particularidade

Ao se deparar com a obra de Tolstói, é impossível não se surpreender com a questão formal: o mesmo autor que escreveu *Guerra e Paz* e *Anna Kariênina*, escreveu *A morte de Ivan Ilitch* e *O diabo*, além de diversos contos que contrastam em extensão e, conseqüentemente, em relação ao desenvolvimento da narrativa. Para compreender esse contraste, é inevitável o estudo da relação entre forma e conteúdo, e a relação destes com a tipicidade e a particularidade, que estão fortemente conectados.

A discussão da relação entre forma e conteúdo data de muito tempo na literatura. Já Aristóteles, na *Poética*, aborda essa relação quando se refere às diferenças entre o historiador e o poeta. Segundo ele, distinguem-se pelo fato de o historiador escrever em prosa e o poeta em verso, mas, apesar de se referir à forma primordialmente, em seguida faz referência ao conteúdo, dizendo que o historiador narra o que aconteceu, e o poeta, o que poderia acontecer. Acrescenta, ainda, que a poesia seria mais elevada que a história, pois aquela abordaria o universal, enquanto esta permaneceria apenas no *particular* (termo entendido não com o sentido que se adota neste trabalho, e sim na acepção de *específico*). Claramente, para este trabalho, não se considera o juízo de valor feito pelo autor, mas é substancial citar essa obra que, mesmo tão antiga, é essencial para a teoria da literatura. Mesmo que aqui não se utilize o mesmo conceito que o autor para se definir qual o objeto e forma da arte e da história - até porque, devido ao desenvolvimento da literatura, sua teoria não abarca as formas e conteúdos modernos -, é interessante notar que ele não separa a importância da forma e do conteúdo na obra, sendo ambos necessários para se definir o que é literatura e o que é historiografia. Reconhecer a impossibilidade de separação entre forma e conteúdo é essencial para se compreender a unidade da literatura. Há muitos teóricos e autores que dão demasiada ênfase à forma, deixando de lado o conteúdo, e vice e versa, mas, de forma simplista, pode-se dizer que o essencial da literatura é como se diz o quê.

Não só forma e conteúdo constituem unidade indissolúvel - assim como essência e aparência, que, não fosse esta, o conteúdo literário não seria manifestado, sendo, então, interdependentes -, como este determina aquele. Em termos práticos, pode-se pensar na *Odisseia*, exemplo clássico, que, apesar de escrita, fez parte da tradição oral grega, e sabe-se que, nos dias de hoje, é impossível usar a mesma forma utilizada por Homero. Mesmo que séculos depois Camões tenha escrito *Os Lusíadas*, outro poema épico, é totalmente diferente daquele em termos formais. Como já dito, essas diferenças formais se devem ao conteúdo: enquanto este trata sobre a descoberta dos caminhos marítimos pelos portugueses, aquele, sobre a volta de Ulisses para

casa, após a Guerra de Troia, cada qual exigindo sua forma. O próprio Marx cita a questão das epopeias gregas, dizendo que não há dificuldade em entender que elas estão ligadas a certas formas do desenvolvimento social, mas sim em compreender como elas continuam a provocar prazer estético e seguem sendo modelos inatingíveis. Essas obras provocam o prazer estético porque contêm o que Lukács chama de *substrato comum à humanidade*, que é a continuidade do desenvolvimento, e a história tem sempre etapas sucessoras e antecessoras, de forma que sempre há uma linha contínua e comum, embora cheia de contradições e sinuosidades, que diz respeito a todo o gênero humano, que está figurada em todas as obras que continuam a provocar o prazer estético.

Na Europa do século XIX, foi inevitável o decaimento do grande realismo, dando espaço cada vez maior a obras naturalistas. Isso se deve, em grande parte, à posição tomada por escritores desse período frente à vida, que a partir de então se tornaram apenas observadores dos fenômenos, enquanto viam a própria classe ascender mesmo sendo contra essa ascensão, questão que foi ainda mais forte após 1848. Como ressalta Lukács em *Narrar ou descrever?* (1936), a diferença entre participar e observar, e logo, entre narrar ou descrever, é estabelecida pela posição assumida pelo autor em face da vida. Muitos escritores tornaram-se meros observadores do problema da sociedade, levando a consequente afastamento em relação a esses problemas. Eles não mais percebiam pontos culminantes dentro da realidade concreta, momentos particulares da vida que deveriam ser transformados em particulares artísticos, e passaram a tentar dar conta de toda a extensividade da realidade, descrevendo momentos, objetos, pessoas, de forma exaustiva, mas isso transforma as coisas em natureza morta e ainda leva a outro problema: a descrição intensiva leva à superficialidade. O autor deve ser capaz de perceber e retratar a essência por trás do fenômeno, caso contrário ele recai na problemática já citada de a figuração ser cotidiana e não apresentar nada para o leitor além do que ele já é capaz de ver, e assim a arte não cumpriria sua função, não levaria ao já citado *estranhamento*.

Muitos dos escritores da Europa Ocidental, neste período, defrontaram-se com estes problemas e, além de se tornarem observadores, tornaram-se ultrapassados por não conseguirem alcançar a originalidade. Ao contrário do que se pensa no senso comum, o autor original não é aquele que faz algo que nunca foi feito, necessariamente dizendo respeito à forma e ao conteúdo, mas aquele que consegue captar, em sua época, o que surge de novo, e, mesmo que retratando o cotidiano ou conteúdo já retratado, consegue representar as singularidades referentes ao seu tempo, sem se desconectar do todo histórico, do universal. Pelo contrário, ele consegue compreender como um momento específico, singular, conecta-se à totalidade histórica, motivo

pelo qual obras como essas perduram ao longo do tempo, por não estarem isoladas. É neste contexto que surgem as vanguardas: os artistas, exaustos de formas e conteúdos ultrapassados, tentam criar um original, e, muitas vezes, são formas diferentes das anteriores e até impactantes, mas vazias de conteúdo - o que não necessariamente invalida a importância delas para o desenvolvimento da literatura, consistem, sim, numa etapa, mas que deve ser aprimorada. Para alcançar a originalidade, porém, segundo a *Introdução a uma estética Marxista* (LUKÁCS, 1978), é necessário que o autor se volte para a própria natureza, e não para a arte produzida no passado, com formas e conteúdos antigos, pois a originalidade perpassa também a forma:

é original o artista que consegue captar em seu justo conteúdo, em sua justa direção, e em suas justas proporções, o que surge de substancialmente novo em sua época, *o artista que é capaz de elaborar uma forma orgânicamente adequada ao novo conteúdo e por ele gerada uma nova forma.* (p. 207, grifos do autor)

Este foi o grande triunfo de Tolstói: ir contra a corrente de decadência do realismo e perceber o novo na sociedade russa de seu tempo e retratar isso não só com uma nova forma, mas com a forma apropriada, ou seja, a exigida pelo conteúdo. Esse *novo* a respeito do conteúdo foi a relação entre explorador e explorado e suas problemáticas específicas no contexto russo, que envolvia a sociedade em todos os níveis. Se a forma artística é a forma de um conteúdo determinado, deve-se pensar de que maneira este conteúdo influencia na escolha da forma e qual é esse conteúdo.

O conteúdo corresponde a um particular, como explicado brevemente no capítulo anterior. A realidade é extensiva, e, para obra, o autor seleciona um particular da vida, independentemente da forma como o faça - seja essa representação por meio do fantástico, da poesia, da prosa, da epopéia, da novela -, esta particularidade, que difere do particular da vida, deve ser mantida ao ser figurada em arte, além de ser transformada no particular artístico de forma que se mantenha o singular e o universal no todo particular, que é a própria obra. Este particular sempre advém da arte, senão esta se torna desconectada da realidade, por isso, seja qual for o conteúdo, o autor deve ser capaz de figurar as forças motrizes da sociedade em seu todo dialético e contraditório. Se a forma não for adequada ao conteúdo, o particular não se manterá e não haverá a figuração do essencial, fazendo com que a obra não se perpetue no tempo e se torne esquecida.

A problemática da forma está intimamente ligada com a possibilidade de ação dentro da narrativa, uma vez que, na novela, há maior passividade do personagem frente à vida e no drama, pelo contrário, o personagem é dotado de maior atividade. Por isso, nos dramas europeus

observava-se uma tendência a maior dramaticidade, intensidade, com desenvolvimento da narrativa menos sereno e lento, quando comparados às obras como as de Tolstói. Lukács defende, em *Tolstoi y la evolución del realismo* (1935), que, apesar da grandeza épica de *Guerra e Paz*, a obra seria uma novela, pois, mesmo que não seja dramaticamente concentrada, a lentidão do desenvolvimento da ação e formação das relações entre personagens, os episódios épicos, entre outros recursos, encontram-se nos idilios provinciais das novelas inglesas do século XVIII. Não só em *Ivan Ilitch*, mas na obra de Tolstói como um todo, os personagens se veem sem saída, sem possibilidade de ação, pois estão sendo engolidos pela máquina do Estado burocrático czarista, pela desumanização, pela sociedade, o que leva à passividade, em algumas obras em maior grau, em outras, em menor. O príncipe Nekhliudov, em *Ressurreição*, por mais que queira agir em relação à prisão injusta de Maslova, está impossibilitado: ela está presa porque isso é necessário para alimentar as engrenagens destruidoras. O príncipe, então, percebe que a prisão de Maslova faz parte de um contexto muito maior e complexo ao ver o número de pessoas presas injustamente e todos os problemas de falta de condição do sistema carcerário. O mesmo acontece com Pierre, em *Guerra e Paz*, que é preso indevidamente durante o incêndio de Moscou, tomado como incendiário, e compreende que nada pode fazer a respeito, que seu próprio julgamento no tribunal não pode salvá-lo, apenas condená-lo, pois é esse o objetivo:

Assim que Pierre começava a falar algo que não satisfazia o objetivo da condenação, fechavam o canal, e a água podia correr para onde bem entendesse. [...] Sabia [...] que o único objetivo daquela assembleia era condená-lo. Por isso, como havia o poder e o desejo de condenar, não havia necessidade nem da astúcia das perguntas, nem do tribunal. Era evidente que todas as repostas tinham de servir à condenação (p. 1982).

[...] levaram-no agora para algum lugar, com a convicção incontestável, estampada em seus rostos, de que Pierre e todos os demais prisioneiros eram exatamente aqueles que era necessários e de que os levavam para onde era necessário. *Pierre sentia-se uma lasca insignificante que caíra nas rodas de uma máquina desconhecida para ele, mas que trabalhava com eficácia* (p. 1986, grifos do autor).

Assim como Pierre, Maslova é uma *lasca insignificante* que cai nas rodas da máquina, e, por ser só uma pessoa na multidão, ninguém se importa. Ivan Ilitch também faz parte dessa lasca, mesmo que esteja do outro lado, por ser ele quem julga, quem emite as decisões, quem perpetua o funcionamento do sistema, o que é interessante ao se ver o conjunto da obra, pois demonstra a outra faceta, não só a de quem é julgado, mas o lado de quem julga e também está sem ação, ratificando a ideia de que na relação entre opressor e oprimido, ambos sofrem as

consequências desumanizadoras do sistema, pois o opressor se torna mero autômato a serviço do tzarismo. Os acusados, tanto em *Ressurreição*, quanto em *Ivan Ilitch*, quanto em *Guerra e Paz*, tentam demonstrar os aspectos humanos que os distinguem, mas o dever do juiz é desumanizá-los e dessingularizá-los para tratá-los de acordo com os interesses do sistema, como um todo homogêneo, e não como humanos e indivíduos. Isso tudo evidencia a impossibilidade de ação dos personagens dentro da obra de Tolstói, que se justifica pelo momento histórico russo, impossibilidade de ação esta também existente no momento da Europa Ocidental, com o diferencial de que os autores deste contexto não conseguiram retratar essa impossibilidade sem transformar a realidade em natureza morta, mera cópia fotográfica da realidade.

O decaimento de uma forma artística, que implica em não ser possível provocar prazer estético com a obra, indica que ela está ultrapassada para retratar a realidade e que deve existir uma nova forma para fazê-lo. A questão é: qual foi essa nova forma utilizada? No contexto da teoria literária, a maior preocupação era com as formas clássicas: drama, épico, sátira, mas, com o desenvolvimento da sociedade burguesa, surgiu a novela. Mesmo que houvesse a intenção de não levá-la em consideração, ela se desenvolvia paralelamente aos estudos teóricos das formas antigas. Enquanto o realismo ocidental decaía, a principal forma em vigor era o drama. Na tradição grega, o drama era caracterizado pela intensidade, pois fosse pela comédia, fosse pela tragédia, o objetivo era levar à catarse. O termo *δρᾶμα*, em grego, significa justamente *ação* em uma de suas acepções, o que mostra sua centralidade na narrativa. O surgimento da novela se dá com a dissolução da cultura narrativa medieval, na medida em que o feudalismo se torna ultrapassado e a população se torna plebeia ou burguesa. No século XIX, consolida-se a ideia do drama como gênero ultrapassado, e também a importância da novela, que foi até utilizada para justificar a existência do naturalismo devido à não centralidade da ação (no naturalismo predomina a descrição e não a narração), mas foi chamada por Hegel de *epopeia burguesa* (apud LUKACS, 2011, p. 32), pois, para ele, corresponderia à épica no contexto burguês por trazer características universais do epos, e, por outro lado, as modificações que o contexto burguês, atribuindo-lhe caráter único.

Ressalta-se, então, a íntima relação entre a tipicidade e a forma. No contexto russo, necessariamente, o típico está relacionado com a burocracia devido aos aspectos já citados: ninguém podia escapar da desumanização do sistema, independentemente da classe, do contexto. Ela atingia os aristocratas, como exemplificado com Pierre e Anna, os mujiques, a classe média aspirante à aristocrata, como no caso de Ivan. Mas essa tipicidade não poderia ser figurada de forma que os personagens pudessem agir livremente, porque não podiam. Então, a forma

necessária à representação da falta de possibilidade de agir foi exatamente a novela. Falta de agir essa que se figura nas situações típicas, nos personagens típicos: ela envolve toda a obra.

O contexto de escrita de Tolstói é marcado pela extinção da servidão, decretada em 1861, por Alexandre II, implicando na libertação de 22,5 milhões de russos, aproximadamente. A maior parte e as mais famosas obras produzidas pelo autor são posteriores a esse período e abordam a problemática dos mujiques na sociedade Russa, seja a necessidade de libertação deles, entendida aqui em sentido *lato*, pois já eram libertos, mas muitos continuaram trabalhando no campo e se submetendo à vontade dos latifundiários, perpetuando a relação entre explorador e explorado e as desigualdades sociais; seja de reduzir a marginalização e introduzi-los na sociedade. Por isso, segundo Lukács, essa é a questão central do tempo de Tolstói: a relação entre explorador e explorado. Além desse atraso político na Rússia, em que perdurou o sistema absolutista mesmo depois do fim deste na maior parte do mundo, havia também o atraso econômico intenso. O país era extremamente agrário e utilizava, nos séculos XIX, XX e XIX, a mesma tecnologia agrária usada no século XVII pela Europa Ocidental, apesar de haver, na cidade, classe operária similar, em número, à da Alemanha ou Inglaterra, formada em grande parte pelos mujiques que fizeram o exôdo rural, mesmo que por outro lado fosse bem maior que aqueles países em extensão territorial. A erupção do capitalismo nos países vizinhos trouxe grandes consequências para a Rússia principalmente socialmente, mesmo chegando mais tardiamente nesse país, levou à inquietação social que durou desde a abolição da servidão da gleba até a Revolução de 1905, e, segundo Lênin, Tolstói foi o espelho dessa época. Sua originalidade consiste em captar a luta entre o velho e o novo, "no sublinhar artisticamente os momentos específicos do novo através de uma forma orientada para reproduzir e expressar precisamente este particularmente novo."

O curioso é refletir sobre como foi possível Tolstói *ser espelho* mesmo com todas as suas contradições. Ele era conde, aristocrático, latifundiário, extremamente conservador e cristão, mas é nisso que consiste a *sinceridade poética*: ele retrata a realidade como é e o decurso da história, independente de seus ideais, revela e representa os componentes essenciais da evolução social. Obviamente, isso não o torna apartidário: em suas obras constam os seus ideais, seus preconceitos, suas posições assumidas, ou seja, o autor em sua totalidade, mesmo que isso represente a contraditoriedade; isso não interfere na correta apreensão das forças motrizes sociais. Afinal não existe obra apartidária, pois toda obra indica tomada de partido em relação aos fatos da vida, existem apenas autores que prentedem sê-lo:

De fato, todos os lineamentos do homem, ainda que ele seja representado isoladamente, trazem em si os traços do seu destino, de suas relações com os homens que o circundam, do êxito das tendências que movem sua vida interior. Assim, todo artista, tomando como assunto (direta ou indiretamente) os destinos dos homens, devem também tomar posição em face deles. Em primeiro lugar, no triunfo ou no fracasso de determinados propósitos e esforços dos homens já está contida a crítica do artista ou da obra de arte. [...] Em segundo lugar, todo triunfo, toda derrota, todo compromisso, etc., se tiverem verdadeira forma artística, são envolvidos por uma determinada atmosfera carregada, através da qual - se não também, de outro modo, expressa-se claramente a tomada de posição da obra. (LUKÁCS, 1978, p. 215)

A obra de Tolstói retrata então, com todas as contradições do autor, a exploração capitalista, o massacre burocrático do tzarismo, os problemas dos tribunais, da administração estatal, do sistema carcerário, as contradições entre as conquistas da civilização e, junto, a pobreza massiva, a falta de condições dos mujiques e o descaso com eles, a falta de educação e incultura e o sofrimento da massa explorada, ao mesmo tempo em que adentra as entranhas de cada personagem, delineando-os de forma tal que são humanos para o leitor. O artista também teve suas limitações, que, segundo Lênin, se ligam ao fato de que suas contradições não são um acaso, e sim fruto do momento em que se encontrava a vida russa naquele período, impossibilitando que Tolstói compreendesse o movimento russo operário e o seu papel na Revolução russa, até porque o autor era pacifista, opondo-se à luta armada. Além disso, Tolstói conseguiu ser porta-voz de milhares de camponeses russos que não tinham voz e suas contradições são as próprias contradições da Rússia do século XIX, do campesinato e seu papel na revolução.

Em relação à centralidade da relação explorador e explorado, ela pode ser percebida nos inúmeros diálogos e reflexões de Lievin, em *Anna Kariênina*, de forma bem evidente, mas, em outras obras, é mais sutil. Em *Ivan Ilitch*, por sua vez, essa centralidade pode parecer ausente à primeira a vista, mas ela encontra-se na figura do mujique Guerássim, já citado em capítulo anterior, que, apesar de parecer marginal na história, é central por ser apenas em contato com ele que Ivan consegue perceber o que é o verdadeiro universal, na figura de um homem simples, que não teme a morte, que tem fé, que sente pena dele e se compadece. Apesar de ser o que sofreria a maior desumanização, é o mais humanizado, e tal humanização é o consolo de Ivan e o faz perceber que tudo era *outra coisa*, diferente do que ele achava que era. Os fatos em Tolstói jamais são binários, assim como na vida, suas obras sempre apresentam as contraditoriedades do homem e da realidade de forma muito intensa, o homem não é apenas bom ou mau, não faz só o certo ou o errado. Essas contradições internas e morais, contradições entre a aparência para a

sociedade e a real essência, etc, são as que foram vividas pelo próprio autor em sua vida aristocrática em sociedade. Em sua juventude, teve uma vida de extravagâncias, de jogatinas, de bebidas; mais tarde se arrependeu de suas escolhas, e essas contradições se expressaram em seus personagens, e não por ser uma contradição dele, mas uma contradição de seu tempo.

Toda a problemática da forma encontra-se intimamente ligada à questão essencial da literatura, abordada no capítulo anterior, que é o típico. O artista, para conseguir ter êxito na tipicidade, inevitavelmente tem que ter êxito na escolha da forma. Quando o artista não tem êxito nessa tarefa, a obra não é capaz de provocar prazer estético por ser bem sucedida apenas no que diz respeito ao conteúdo, não sendo, então, literatura em sentido estrito. Mas a forma não pode ser aplicada universalmente jamais, como se estivesse pronta e acabada, senão ela se torna uma roupagem velha num novo conteúdo, ela deve ser, sim, analisada em cada caso, pois a arte opõe-se ao que acontece na técnica científica, em que determinados métodos podem ser sempre utilizados em determinado contexto. Pelo fato de o típico estar ligado ao conteúdo social, a forma também estará. Por esse mesmo motivo a obra de Tolstói varia tanto em relação a forma, além de ser extremamente vasta e o próprio autor ter vivido diferentes momentos históricos, elas são situadas em momentos temporais diferentes, já que *Guerra e Paz* é contextualizada em 1812, nas campanhas napoleônicas, e *Ivan Ilitch* em 1886, 74 anos depois. Essa questão será analisada mais a fundo em capítulo seguinte a este.

Em relação à intensidade dramática, comum à literatura europeia em período anterior a 1848, Lukács diz que a grandeza inventiva de Tolstói, de certa forma, baseia-se na ausência dessa dramaticidade, pois as ações da narrativa transcorrem de forma lenta e linear sobre a vida cotidiana dos personagens, sem grandes reviravoltas, de forma oposta ao drama. Mas sobre esse trajeto aparentemente pacífico, ele inventa situações que derivam da história por necessidade poética e que criam conexão viva entre os personagens e a natureza, fazendo com que a forma esteja em perfeita sintonia com o conteúdo. Em *A morte de Ivan Ilitch*, para Lukács (*Tolstoy y la evolución del realismo*), o argumento da obra é o destino do homem cotidiano, mas o autor isola o moribundo quase em uma ilha deserta, "uma ilha de horror, da terrível morte depois de uma vida privada de sentido" (1965, p. 204, tradução livre), mas todos os personagens e todos os objetos que mediam as relações humanas estão envolvidos nessa "lúgubre poesia". A ameixa seca cozida que oferecem a Ivan para comer, não é pura e simplesmente uma ameixa, mas é transfigurada poeticamente, ou seja, toma outra forma, ela se torna um elemento melancólico, pois o transporta à infância, momento em que comia ameixa seca crua francesa, com "gosto peculiar e abundância de saliva quando se chegava ao caroço, e a par dessa recordação de um

sabor, surgia um série de recordações daquela época, a ama-seca, o irmão, os brinquedos. 'Não devo pensar nisso... é doloroso demais'" (p. 69). A ameixa é o passado, é a dor, é a lembrança de um tempo de inocência e felicidade, ela e a sua descrição são elevadas ao plano da necessidade no contexto, pois caso não se conectasse tão intimamente com todo o contexto da narrativa, não haveria o porquê de se dizer que Ivan comia a ameixa seca, mas, mais que isso, ela é figurada poeticamente. É esse o significado que Lukács dá ao dizer que todos os objetos e relações humanas estão envolvidas na "lúgubre poesia". O mesmo acontece com todos os elementos na história. O marroquim também tem sua essencialidade ao reportá-lo a duas brigas, uma delas quando "rasgamos a pasta de meu pai e fomos castigados, e mamãe nos trouxe uns *pirojki*" (p. 69). O narrador oculta a quem o plural se refere, provavelmente aos irmãos, mas a memória também o remete a um momento de ternura, em que o pai castigou, mas a mãe lhes levou quitutes. E assim acontece com todos os elementos na obra de Tolstói, como o quadro em que Ivan esbarra, a corrida de cavalos de *Anna Kariênina*, com as botas do coronel em *Depois do baile*. Isso tudo exalta a diferença entre o naturalismo e o verdadeiro realismo: neste, tudo encontra-se vivo, em perfeita harmonia com a totalidade da narrativa, e a descrição não existe apenas para o detalhamento puro do ambiente ou das coisas, e sim para mostrar como os objetos e as características se relacionam intimamente com a narrativa.

Percebe-se, então, que o que é chamado de *trunfo* do realismo em Tolstói deve-se principalmente a dois motivos. Primeiramente a sua originalidade, que foi sua capacidade de apreender e figurar poeticamente o problema central de seu tempo, que tudo circundava: a relação entre explorador e explorado. E, segundo, por conseguir encontrar uma forma capaz de promover prazer estético, num momento em que o realismo estava decaindo e a forma utilizada predominantemente levava a figuração das coisas vivas em natureza morta, que era o naturalismo. E mesmo com a predominância deste, ele usou uma forma que, apesar de não dar espaço para a ação, não transformou as pessoas e as coisas em natureza morta, pois a falta de ação e de intensidade dramática relacionava-se intimamente com o momento social que retratava. O personagem típico e a situação típica caracterizavam-se pela impossibilidade de agir, e por isso a novela foi a forma adequada para esta figuração.

4 A variação da forma na obra de Tolstói

Como já dito anteriormente, a produção literária de Tolstói foi muito vasta. Sua primeira obra publicada foi *Infância*, em 1852, e uma das últimas foi *Khadji-Murát*, em 1912. Nos capítulos anteriores, foi explicado também de que maneira a forma se conecta ao conteúdo, em termos predominantemente teóricos. Porém, devido à grande margem temporal de escrita do autor, a variação da forma em sua obra foi muito grande, e neste capítulo será visto o porquê, utilizando-se de suas obras como base para a explicação. Enquanto *Guerra e Paz* é notória por sua extensão, pela sua riqueza de detalhes, há diversos contos, novelas e fábulas, também escritas pelo autor, claramente curtas e simples. Serão citadas, nesses capítulos, algumas obras para fins de análise e comparação, algumas novelas e contos, as quais são: *Felicidade Conjugal*, *Sonata a Kreutzer*, *A morte de Ivan Ilitch*, *Padre Sérgio*; e alguns romances, os quais: *Anna Kariênina*, *Guerra e Paz* e *Ressurreição*.

Felicidade Conjugal, de 1859, foi a primeira novela escrita pelo autor e foca no tema *a vida na sociedade russa*. O livro narra a história da jovem Mária, que mora no campo e apaixona-se por Sierguiei, amigo de seu falecido pai. Casa-se com ele e vai morar na cidade, mas não demora muito para que ela seja seduzida pelas tentações da vida em sociedade: queria estar presente em todos os bailes, lisonjeava-se com os elogios e os galanteios a agradavam de forma excessiva, de forma tal que isso a arruinou e também o seu casamento. O livro é dotado de intensidade, assim como *Ivan Ilitch*, e foca em apenas uma situação, mas diferentemente deste, possui tom terno, não agressivo. Pode-se perceber uma atmosfera de inocência que se contrapõe à atmosfera melancólica e amargurada de *Ivan Ilitch*, pois enquanto neste, retrata-se um moribundo, que já está nos seus 45 anos, Mária é apenas uma jovem, inocente, mas que ainda vê a possibilidade de um recomeço, que é explicitado no final quando diz que "e o novo sentimento de amor aos filhos e ao pai dos meus filhos deu início a uma nova vida, de uma felicidade completamente diversa, que ainda não acabei de viver..." (TOLSTÓI, 2010C, p. 114). Há otimismo, uma forma menos crítica de enxergar a vida, e mais terna. Para envolver esse cenário, Mária está sempre a tocar *Sonata ao Luar*, de Beethoven. "Eu estava como que num sonho feliz, quando tudo o que sucede parece que já existiu antes, como se nós [ela, sua irmã e a criada] o conhecêssmos desde muito tempo e soubéssmos também o que o futuro nos reservava" (p. 46), diz ela se referindo ao futuro marido. Esse ambiente onírico permeia parte da obra, que é dividida em duas partes, a primeira ambienta a vida no campo e a segunda, a mudança para a cidade, quando o relacionamento começa a arrefecer e Mária passa a sentir falta de cortejos, e

envolve-se na vida da sociedade, e o casal torna-se mais áspero um com o outro, mas, no final, a ternura do começo é reestabelecida.

Segundo Boris Schnaiderman, a obra forma um díptico com *A sonata a Kreutzer*: a agressividade desta se contrapõe à delicadeza da outra. Esta obra, que é de 1891, narra a história de um homem que desconfia da fidelidade de sua mulher também ao se mudarem do campo para a cidade e eles passam a ter a casa frequentada por um músico que auxiliava sua esposa a tocar e a ouvia. Ele desconfiava dela de tal forma que ao final do livro a mata, sem ao menos ter ouvido uma confissão, e o próprio leitor não sabe se de fato houve a traição, mas é envolvido pela obsessão e ciúmes do narrador. O livro também é em 1ª pessoa, como o anterior, mas difere muito daquele porque é praticamente um monólogo: o marido narra a história durante uma viagem de trem, e praticamente não há a interrupção por interlocutores. O fato de ser em primeira pessoa torna a narração muito tendenciosa, pois não se sabe o quanto pode-se confiar no narrador.

O livro é contraditório em sua unidade, mas por representar as contraditoriedades do próprio narrador. A ideia central é a de que não existe casamento honesto, mas há atribuição dessa desonestidade principalmente em relação à mulher. Nas obras de Tolstói, há a coexistência do pregador moralista e do narrador que adere à materialidade do mundo, questão em que consiste a contraditoriedade mencionada. Enquanto em *Anna Kariênina* o irmão de Ana, mesmo sendo adúltero, tem seu comportamento tratado com naturalidade, já a irmã e aqui, a esposa, são estigmatizadas. Por mais que muitas vezes fale da mulher de forma extremamente misógina, o "poder de sedução" e a "falha de caráter" femininos são, por outras vezes, problematizados em relação ao homem, que por sua vez por ceder às seduções femininas, apresentaria igual falha de caráter. Porém nem sempre é colocada a problematização sobre o tema.

Pode-se perceber a misoginia em alguns trechos de *Sonata a Kreutzer* (2010D):

Assim como aquelas [as prostitutas] aplicam todos os seus recursos para atrair os homens, fazem estas [mulheres da sociedade] também. Nenhuma diferença. Numa distinção rigorosa, deve-se apenas dizer que as prostitutas a curto prazo são geralmente desprezadas, e as prostitutas a prazo longo, respeitadas (p.30).

Por que se proíbe o jogo de azar e não se proíbem as mulheres em trajes de prostituta, que despertam a sensualidade? Elas são mil vezes mais perigosas! (p. 35)

Ao passo que há problematizações em outros:

[...] por um lado é absolutamente certo que a mulher foi levada ao último grau da humilhação e, por outro lado, ela tem o poder nas mãos. As mulheres procedem exatamente como os judeus, que se vingam por meio do seu poderio financeiro da opressão que lhes é inflingida. 'Ah, vocês querem que nós sejamos apenas comerciantes. Está bem, nós comerciantes havemos de dominar vocês' - dizem os judeus. 'Ah, vocês querem que nós sejamos apenas objeto de sensualidade, está bem, nós, justamente na qualidade de objeto de sensualidade, havemos de escravizar vocês' - dizem as mulheres. A ausência de direitos da mulher não consiste em que ela não pode votar ou exercer o cargo de juiz - ocupar-se disso não constitui nenhum direito - mas no fato de não ser igual ao homem no convívio entre os sexos, de não ter o direito de usar um homem ou abster-se dele segundo a sua vontade, escolhê-lo de acordo com esta, em vez de ser escolhida (p.34).

Crítica-se também a instituição judicial, quando diz que "no julgamento, decidiu-se que fui um marido enganado e que matei defendendo a minha honra maculada (é assim que isto se chama à maneira deles)" (p. 67), ou seja, o próprio estado defende o assassino no lugar da mulher, problemática que, mesmo tantos anos depois, ainda é muito atual. O próprio discurso é contraditório porque apresenta as contraditoriedades de pensamento do próprio narrador: um homem amargurado, descrente na instituição do casamento e na fidelidade, infeliz em seu casamento, e quer atribuir mais culpa à esposa do que ela necessariamente tem, mas em alguns momentos reconhece a culpa masculina. Contrastar as duas obras é interessante porque por mais que ambas as novelas apresentem questões relacionadas ao matrimônio, à fidelidade, às relações extraconjugais, são formalmente diferentes, essa novela apresenta tom moralista, doutrinador e agressivo, e nada mais apropriado do que um monólogo para isso: centrar todo o discurso no *eu* é a forma mais fácil de representar, com toda a intensidade, os sentimentos, as dúvidas, os questionamentos, e, mais que isso, fazer com que o leitor acredite no discurso, principalmente por não haver um interlocutor discordando. A forma de monólogo jamais poderia ter sido usada em *Felicidade Conjugal* ou *Ivan Ilitch*, mesmo que se aproxime mais desta última em conteúdo, pelo tom de tristeza, de arrependimento, de amargura em relação a vida. Essa proximidade justifica-se pelo ano de criação, já que as duas são de período da velhice do autor.

Apesar das críticas ao tom moralista e doutrinário de diversas de suas obras, que foi muito mais assíduo nas obras do fim de sua vida, como *A sonata a Kreutzer*, *Padre Sérgio e O diabo*, mas que mesmo assim estavam presentes em todas as obras, dão riqueza a sua literatura por mostrar, ali, Tolstói em sua inteireza, sua sinceridade, por mais que isso implique em inúmeras contradições. É exatamente por isso que suas obras perduram através do tempo: são

universais, porque Tolstói exprime contradições do gênero humano, ao mesmo tempo em que exprime as próprias de seu tempo, fazendo que o leitor consiga compreender o que era ser um russo em determinado contexto, ou, pelo menos, se aproxima ao máximo disso. É importante, porém, que o discurso do doutrinador e moralista não se sobreponha ao do escritor, para que a realidade não seja distorcida, como acontece em algumas de suas obras.

A contradição existente em *Sonata* sobre a forma como ele trata a mulher existe no todo de sua obra. Em *Anna Kariênina* e *Felicidade conjugal* as mulheres são tratadas com profundidade, complexidade, mesmo que vistas pelos personagens de forma simplista e reducionista, mas, nas décadas de 1880 e 1890, como no caso de *Padre Sérgio*, *Sonata a Kreutzer* e *O diabo*, a mulher é tratada como o pecado, com aspecto satânico, com tom misógino. Mas de modo oposto, em *Ressurreição*, Máslova, que é seduzida por Nekhliudov, engravida, e é abandonada, torna-se prostituta até ser presa, acusada de roubo, condenada e falece na prisão. Nesse contexto, a mulher é vítima do homem e da sociedade impiedosa, e não o contrário, como é a ideia presente em outras obras.

Todas as obras já citadas (*Felicidade Conjugal*, *Sonata a Kreuzer*, *O diabo*, *Padre Sérgio*) estão no limiar entre novela em conto, mas todas elas abordam a questão da tentação em contextos e de formas diferentes: *Padre Sérgio*, no contexto religioso, *O diabo*, no contexto do campo. Mas a questão é: porque Tolstói mudou de formas extensas, mais próximas do romance, para novelas, contos e fábulas? Com exceção de *Felicidade Conjugal*, suas obras menores são de período de maior maturidade, mais próximo a velhice. Momento também em que se aproximou mais do tom doutrinador. Pode-se dizer que Tolstói viveu uma espécie de crise no fim da década de 1870 que estava intimamente relacionada ao processo criador: o extenso realismo psicológico de *Guerra e Paz* e *Anna Kariênina* já estavam esgotados, para ele, não escreveria mais nada bom nesse gênero, e essa forma não dava mais conta do particular que figuraria. Os gêneros mais concisos não são inferiores aos prolixos, portanto suas novelas e contos tem mesmo valor artístico, tanto que, para muitos, *Ivan Ilitch* seria sua obra prima. A respeito disso, Boris Schnaiderman (1983) diz que:

Mas a ânsia de expressão de Tolstói não está ligada intimamente ao *pathos* das suas convicções políticas, sociais e religiosas?

Aliás, certas formulações do próprio escritor mostram como ele vivia realmente preocupado com o problema da forma ficcional e sentia a crise do gênero em que atingira a realização máxima. Assim, escreve laconicamente num caderno de apontamentos em 1893: 'A forma do romance acabou.' Isto pouco antes de iniciar a sua grande luta pela realização nesse gênero, com uma concisão que o aproxima da novela: a luta da elaboração do *Khadji-Murat*. E a relação desta posição com o problema ético evidencia-se pela seguinte formulação no diário,

ainda em 1893: 'A forma do romance não só não é eterna, mas ela está acabando. Dá vergonha escrever mentiras, que aconteceu aquilo que não houve. Se você quer dizer algo, diga-o diretamente.'
E o próprio modo de encarar o realismo está ligado a uma luta pela afirmação da sua verdade e uma valorização do material e cotidiano da existência. (p. 52)

Percebe-se, então, que a mudança na forma em Tolstói não é arbitrária. O esgotamento do uso do romance é proveniente não apenas de crise criativa por não encontrar forma adequada para figurar o conteúdo, mas também de crise moral, justamente por isso suas obras mais tardias assumem tom doutrinador, pois o autor não queria mais escrever narrativas sem cunho moral, escrever o que ele chama de *mentiras*, e sim transmitir ao leitor narrativas com verdades ideológicas, morais. Por esse motivo *Felicidade Conjugal* contrasta tanto com os demais contos e novelas já citados, por ser uma de suas primeiras novelas, anterior a *Anna Kariênina* e *Guerra e Paz*, logo, antes de sua crise criativa.

Ter vivenciado essa crise não significou, porém, o total abandono de suas formas mais extensas, pois ainda tardiamente produziu *Khadji-Murat* e *Ressurreição*. Isso significou que, mesmo parecendo contraditório, não foi possível para ele retratar esses conteúdos por meio do conto ou da novela. Por isso, o primeiro conta com inúmeros rascunhos e versões, somando aproximadamente 2166 páginas de manuscritos, sendo que muitas ainda haviam se perdido, ao passo que a edição da Cosac Naify conta com apenas 216 páginas. Para o autor, talvez não fosse apropriado ou possível tratar de tema com fundo épico em gênero tão conciso quanto a novela ou conto, por isso chegou ao meio termo. Mas isso não impediu que ele sofresse com uma dificuldade inerente à figuração: manter-se no recorte da realidade que gostaria de retratar a fim de não se desviar do recorte em que gostaria de focar. Em *Guerra e Paz*, essa dificuldade era muito menor devido à extensão, ainda que existente, mas, para a obra em questão, teve de deixar de lado suas descrições magníficas e digressões filosóficas.

Também *Ressurreição* conta com inúmeras variações: conhece-se por volta de 6 versões completas distintas do livro. Mesmo essa obra sendo bem extensa, ainda que não tanto quanto *Guerra e Paz* e *Anna Kariênina*, ela difere muito dessas duas. A primeira apresenta, de certa forma, um panorama idílico da nobreza russa, enquanto a segunda reflete o conflito entre nobres contrastado com a desigualdade social russa, mas em *Ressurreição* o conflito está diretamente colocado no primeiro plano, ou seja, a narrativa é composta pelo conflito de forma direta. O foco é o sistema judiciário e prisional.

Segundo Rubens Figueiredo (2015), tanto *Guerra e Paz* quanto *Anna Kariênina* compõem-se em dípticos, quadros contrapostos em pares que se desenvolvem paralelamente:

dois casais, duas famílias, duas capitais, etc. Porém, por estarem presos uns aos outros, formariam um conjunto estático e o movimento seria interno, para ele, assemelhando-se aos romances épicos da Antiguidade clássica. *Ressurreição*, por outro lado, teria composição dinâmica, a narrativa avançando em direção única em que tudo converge, apresentando intensidade, "rumo ao âmago das contradições sociais que se manifestam em cada episódio rumo ao centro do conflito de consciência que acompanha todo o relato" (p.12). Existe ainda, nessa obra, maior incapacidade de ação, a sociedade se mostra acabada e mecânica, não dando espaço para ilusões, mesmo que na esfera social, como em *Anna Kariênina*, marcada pela tentativa de ação pelo personagem *Lievin* na negociação de acordo entre privilegiado e subalterno. Quando o cunhado de *Nekhliúdob*, personagem principal, pergunta a ele qual o objetivo da justiça, ele responde: "A manutenção dos interesses de uma classe. O tribunal, a meu ver, é apenas um instrumento administrativo para a manutenção do estado de coisas vigente, vantajoso para a nossa classe." (TOLSTÓI, 2015, p. 312), demonstrando o tom crítico dessa obra. Critica-se o fato de haver muitas referências religiosas, mas elas em nada influem na qualidade do livro e muito menos o aproxima de um romance de tese: o foco é o teor social e a consciência atormentada. Por isso é dito que não há como nem porque querer separar o Tolstói doutrinador do escritor, pois eles são um só. O fato de haver obras melhores ou piores não resulta de Tolstói estar mais ou menos influenciado pela religião, e sim porque qualquer autor tem altos e baixos.

5 Conclusão

Um dos intuitos deste trabalho foi analisar o desenvolvimento da tipicidade na obra *A morte de Ivan Ilitch* e foi constatado que ela não só é típica, mas tem sua tipicidade desenvolvida de maneira extremamente singular por Tolstói, pois os personagens são elevados de médios a típicos, ao invés de serem típicos desde o início da narrativa. Abordou-se o conceito de típico para a sociologia, para a literatura, e as diferenças destes, contrastando a ideia de *típico* de Lukács com a ideia do *tipo médio e ideal*. Apresentou-se um breve panorama da sociedade russa do período para tornar possível a análise da tipicidade da obra, já que esta deve representar as características marcantes de uma sociedade. Por fim, abordou-se também a centralidade da figura do mujique não só na obra em questão, mas em toda a obra de Tolstói.

No segundo capítulo, analisou-se a relação entre forma e conteúdo e sua interdependência, focando, no caso específico da novela, na não centralidade da ação desta em relação ao drama, implicando em um desenvolvimento mais lento e com menos agitações. Foi possível ver, na prática, a descentralidade da ação por meio de trechos das obras do autor. Analisou-se também como foi possível para Tolstói escrever obras realistas quando a literatura europeia estava em decadência, tendendo ao naturalismo, e com isso está intimamente ligado à sua percepção correta da realidade social da Rússia.

Por fim, no último capítulo, realizou-se um breve panorama da obra do autor para se constatar como se deu a variação da forma em sua obra, tomando como parâmetro novelas, contos e romances. Variação que está ligada à sua crise criativa em relação à forma do romance, que para ele já não dava mais conta de representar a realidade, e em relação ao conteúdo, pois para ele as narrativas deveriam conter verdades morais, que não foram abordadas em suas obras anteriores à crise.

Referências

CORRÊA, Ana Laura dos Reis e HESS, Bernard H. “Termos-chave para a crítica estética marxista”. In: VILLAS BÔAS, Rafael L.; PEREIRA, Paola M. (Org.). *Cultura, arte e comunicação*. 1ª ed., São Paulo: Outras Expressões, 2015, p. 109-159.

FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

FIGUEIREDO, Rubens. Apresentação. In: TOLSTÓI, Liev. *Ressurreição*. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

LUKÁCS, György. *Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels*. In: MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos**. São Paulo: Expressão Popular, 2010A, p. 11-38.

_____. “A fisionomia intelectual dos personagens artísticos” In: _____. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010B.

_____. “Tribuno do povo ou burocrata?” In: _____. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010B.

_____. “Tolstoy y la evolución del realismo” In: _____. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo veinte, 1965.

_____. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

_____. *Escritos de Moscú. Estudios sobre política e literatura*. Buenos Aires: Gorla, 2011.

NABOKOV, Vladimir. *Lectures on russian literature*. 1ª edição. Nova York: Fredson Bowers: 1981.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Leão Tolstói: Antiarte e Rebeldia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

TOLSTÓI, L. *A morte de Ivan Ilitch*. 2ª edição. São paulo: editora 34, 2009.

_____. *Sonata a Kreutzer*. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2010D.

_____. *Anna Kariênina*. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Guerra e paz*. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Ressurreição*. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. *Felicidade Conjugal*. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2010C.