

Fontes de “Anna Kariênina”, segundo Boris Eikhenbaum

Raquel Abuin Siphone*

Resumo: O presente trabalho propõe apresentar brevemente algumas considerações do teórico da literatura Boris Eikhenbaum (1886-1959) a respeito do romance *Anna Kariênina*, de Lev Tolstói (1828-1910). A partir da leitura dos comentários feitos pelo crítico em seu livro *Lev Tolstói nos anos setenta* sobre o romance, pretendemos apresentar o percurso de análise proposto pelo teórico, já que se trata, até o presente momento, de um texto indisponível para o público lusófono.

Palavras-chave: Boris Eikhenbaum. Lev Tolstói. Anna Kariênina. Método formal.

Abstract: This work tries to briefly analyze the considerations of the literature theorist Boris Eichenbaum (1886-1959) about Lev Tolstoy's (1828-1910) *Anna Karenina*. From the reading of his commentaries of his book *Lev Tolstoy in the seventies* on the novel, we tried to present the course of the analysis proposed by the theoretic, since, until today, it is not available to the Portuguese speaking public.

Keywords: Boris Eichenbaum. Lev Tolstoy. Anna Karenina. Formal method.

Resumen: Este artículo propone presentar brevemente algunas consideraciones del teórico de la literatura Boris Eijenbaum (1886-1959) sobre la novela *Anna Karenina*, de Lev Tolstoi (1828-1910). A partir de la lectura de los comentarios hechos por el crítico em su libro *Lev Tolstoi en los años setenta* sobre la novela, pretendemos presentar el camino de análisis propuesto por el teórico, ya que se trata, hasta el momento, de un texto inaccesible para los hablantes del portugues.

Palabras clave: Boris Eijenbaum. Lev Tolstoi. Anna Karenina. Método formal.

Introdução

O presente trabalho propõe apresentar brevemente algumas considerações do teórico da literatura Boris Eikhenbaum (1886-1959) a respeito do romance *Anna*

* Mestranda no Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada (PPGTLLC) da Universidade de São Paulo (USP). <http://orcid.org/0000-0003-2259-7517> / E-mail: siphoneraquel@gmail.com



Este artigo está licenciado sob forma de uma licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que a publicação original seja corretamente citada.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR.

Kariênina, de Lev Tolstói (1828-1910). Como se sabe, a obra tolstoiana foi amplamente utilizada pelos estudiosos da corrente teórica que se convencionou chamar de formalismo russo. Entre os membros da OPOIAZ¹, Eikhenbaum foi, sem dúvida, o estudioso que mais se dedicou à obra tolstoiana, de modo que a análise dessa poética o acompanhou durante todas as fases de seu pensamento crítico². Esse engajamento rendeu-lhe a alcunha de “tolstoved”, isto é, um teórico da literatura que se dedica, sobretudo, à poética de Lev Tolstói.

Muitos anos depois de escrever sua monografia *O jovem Tolstói* (1922), da publicação de inúmeros ensaios, cuja temática fora justamente a obra tolstoiana, e do lançamento dos dois primeiros volumes da sua famosa trilogia³, em 1940, Eikhenbaum lança o último volume, *Tolstói nos anos setenta*, no qual se encontra a sua análise mais densa do grande romance *Anna Kariênina*, estudo que ocupa toda a terceira parte do livro.

A partir da leitura dos comentários de Eikhenbaum sobre o romance, pretendemos apresentar o percurso de análise que o teórico traça, já que se trata, até o presente momento, de um texto indisponível para o público lusófono. Apresentaremos, portanto, essa análise, seguindo, de modo geral, a ordem proposta pelo próprio autor.

A correspondência com Nikolai Strákhov

¹ Sigla russa para *Sociedade de Estudos da Linguagem Poética* (*Obchestvo izutchenia poetícheskogo iazyka*), grupo formalista formado na década de 1910 em São Petersburgo.

² Seguimos aqui a divisão didática proposta por Carol Any das fases que compõem a produção acadêmica de Boris Eikhenbaum: “Ele começa na década [de 1910], após a Revolução de Outubro de 1917, abordando a obra tolstoiana conforme a poética intrínseca do Formalismo Russo; ao final dos anos 1920, ele passa à abordagem extrínseca, voltando sua atenção para o autor e o leitor; já no período pós-guerra, ele dá ênfase ao contexto histórico” (ANY, 1990, p. 233, tradução nossa). No original: “He began, in the decade after the 1917 October Revolution, by treating Tolstoy's work according to the intrinsic poetics of Russian formalism; in the late 1920s he shifted to an extrinsic approach, with a double focus on author and reader; and in the postwar period he emphasized social context”.

³ Refiro-me à trilogia: “Tolstói nos anos cinquenta” (1928), “Tolstói nos anos sessenta” (1931) e “Tolstói nos anos setenta” (1940). Ao que tudo indica, o crítico ainda faria alguns volumes dedicados às décadas subsequentes da vida de Tolstói, mas, por causa do endurecimento das medidas stalinistas quanto ao teor ideológico das publicações na URSS, Eikhenbaum acabou perdendo o interesse já que, para publicá-los, teria de se “adaptar” a uma série de exigências.

Eikhenbaum dá início à sua análise por meio da comunicação que se estabeleceu entre Lev Tolstói e Nikolai Strákhov (1828-1896), um intelectual que teve papel fundamental na publicação de *Anna Kariênina* não só como um “editor” da obra, mas também, como um “correspondente privado e confidente”⁴ (PAPERNO, 2010, p. 96, tradução nossa) de Tolstói. Essa “abertura” de Eikhenbaum é semelhante ao que fizera anteriormente em seu primeiro capítulo de *O jovem Tolstói*, ao usar os diários, um material extraliterário, como fonte de sua análise.

A comunicação entre Tolstói e Strákhov é composta por diversos eixos temáticos; não se trata apenas de uma relação profissional ou entre literatos que discutem métodos e argumentos possíveis. O diálogo que se estabeleceu entre eles atingia discussões profundas de teor moral e filosófico. Essa afinidade, talvez, se justifique porque “ambos se encontravam em uma [mesma] encruzilhada: [...] entre a ‘crença cristã’ e o ‘niilismo materialista’”⁵, segundo Paperno (2010, p. 97, tradução nossa). Parte significativa da simpatia que um nutria pelo outro residia, justamente, em partilharem uma perspectiva semelhante frente a essas duas questões. Assim, não foi obra do acaso que após ter conhecido Strákhov pessoalmente, Tolstói tenha sentido uma “afinidade espiritual impressionante”⁶ (TOLSTÓI, 1875 *apud* PAPERNO, 2010, p. 97, tradução nossa) entre eles. “Afinidade espiritual” que também já havia sido notada por Strákhov, ainda que, à época, por meio da troca de cartas, quando ele escreve para Tolstói: “Algum tipo de espírito de luz emana do senhor, assim como de todas as suas obras, e muitas vezes sou fortalecido por esse espírito, lembro-me dele como um modelo que deve ser preservado”⁷.

Mas a correspondência entre os dois começou alguns anos antes, em 1870. Embora Strákhov busque Tolstói, como ele mesmo diz, “em nome da Zariá”⁸, o famoso

⁴ No original: “editor”; “private correspondent, and confidant”.

⁵ No original: “both were at a crossroads: suspended, like many of their contemporaries, between ‘Christian belief’ and ‘nihilistic materialism’”.

⁶ No original: “remarkable spiritual Affinity”

⁷ Em carta de 04 de dezembro de 1872. Disponível em: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/pisma-tolstomu/pisma-strahova/letter-5.htm>. Acesso em: 30 mai. 2021. Tradução nossa, no original: “Каким-то светлым духом веет от Вас, как и от всех Ваших произведений, и я часто укрепляюсь этим духом, вспоминаю о нем, как о том образце, которого следует держаться”

⁸ Nome da revista em que, na época, Strákhov era editor.

escritor russo o responde já no tom confessional que se tornou convencional na correspondência entre eles: marcada por discussões acaloradas e opiniões, no mínimo, polêmicas⁹. Nas cartas que antecedem a publicação de *Anna Kariênina*, os escritores falam, sobretudo, a respeito do processo de criação e questões ligadas aos contratos de um “novo romance” tolstoiano.

No estudo eikhenbauniano, o crítico se concentra já nas passagens que tratam exclusivamente da leitura de *Anna Kariênina*, isto é, nas cartas a partir de 1874. Mas gostaríamos de apontar uma passagem, que demonstra a atitude de Tolstói em relação à elaboração desse “novo romance”, anterior ao recorte proposto por Eikhenbaum. É de amplo conhecimento que o segmento narratológico de Anna e Vrónski, que outrora fora “uma intrigante e fascinante história de amor”¹⁰ (EIKHENBAUM, 2009, p. 59, tradução nossa), se tornou, para Tolstói, com o passar do tempo, um estorvo. O escritor russo, mais de uma vez, considerou abandonar a escrita do romance e, ao final, a libertação desse “aborrecimento” se reflete estruturalmente na narrativa: se considerarmos que a protagonista do livro – tendo em mente que é ela a personagem que dá o título do romance e sem entrar no mérito de quais personagens do “primeiro plano” acabam tomando protagonismo ao longo da trama, como aponta Eikhenbaum¹¹ – morre antes

⁹ Na carta de 19 de março de 1870, por exemplo, em resposta à primeira carta de Strákhov, Tolstói faz uma série de declarações machistas em relação ao “papel da mulher” na sociedade russa da época.

¹⁰ No original: “интересный, увлекательный любовный роман”

¹¹ “A *fábula* de Anna e Vrónski começa gradualmente a empalidecer, o romance *familiar* dá lugar a um romance *social-filosófico*. De personagem secundária, que incomoda com seu caráter tendencioso, Lévin passa a protagonista, deslocando o fim do romance justamente para si; de maneira que seus tormentos acabam obscurecendo a morte de Anna, colocam de lado todas as peripécias amorosas e é como se menosprezasse tudo aquilo que constituía o principal interesse do romance. Com a morte de Anna, a *fábula* central do romance, naturalmente, chega ao fim, no entanto, para Tolstói este final serve como uma libertação da imagem que o entediava” (EIKHENBAUM, 2009, p. 59-60, tradução e grifos nossos). No original: “Фабула Анна - Вронский начинает постепенно тускнеть, роман семейный превращается в роман социально-философский. Из второстепенной фигуры, мешающей своей тенденциозностью, Левин превращается в главное лицо, конец романа отводится именно ему, и его думами заслоняется смерть Анны, уводя сторону от всей любовной перипетии и как бы обесценивая все то, что составляло главный интерес романа. Смертью Анны главная фабула романа, естественно, кончается, но для Толстого этот конец служит как бы освобождением от надоевшего ему образа”. “Em março de 1877, Tolstói completa a Parte VII. Com a morte de Anna, ao que parecia, todo o romance poderia ter sido concluído, mas Tolstói escreve outra parte inteira, agora sem Anna. Isso provou ser necessário porque o centro do romance foi claramente mudado. Se compararmos a sexta e a sétima partes com as precedentes, essa mudança torna-se aparente mesmo em um sentido quantitativo: a esmagadora maioria das páginas é dedicada a Lévin e às personagens que o cercam” (EIKHENBAUM, 1982, p.125, tradução nossa). No original: “In March 1877 Tolstoi completes Part VII. With the death of Anna, it would have seemed, the whole novel could have been concluded, but Tolstoi writes another whole part, now

mesmo do final da narrativa em si. Nesse sentido, “Anna não estava apenas morta, mas completamente esquecida”¹² (EIKHENBAUM, 2009, p. 60, tradução nossa), abandonada por Tolstói.

Assim, é curioso que a correspondência inicial entre Strákhov e Tolstói revele justamente o oposto a esse respeito: “o senhor”, diz Strákhov, “escreveu [...] que se entregou ao romance com toda a *sua alma*, e, por isso, ele se revelou *algo leve*”¹³. A origem de Kariênina foi “intensa e frenética”¹⁴ (EIKHENBAUM, 2009, p. 59, tradução nossa); ela logo tomou para si o protagonismo – que mais tarde seria passado para Lévin – da narrativa petrina que vinha sendo pensada por Tolstói, mas que não deslanchou. Consequentemente, essa “leveza”, “fluidez”, ou como diz Strákhov, “calmaria”, que era contrária à “natureza enérgica” de Tolstói, se tornaria “irritante e incompreensível”¹⁵ (STRÁKHOV apud EIKHENBAUM, 1982, p. 124, tradução nossa). Já em 1874, três anos antes da conclusão do romance, quando a irritação de Tolstói começava a aflorar, Strákhov chama a atenção do autor russo ao dizer que:

[...] o senhor o [– romance *Anna Kariênina* –] escreveu no calor do momento, entreteu-se e[, por fim,] ele acabou se tornando entediante [...]. Existe uma solução: ir direto ao ponto e não interromper [a escrita] até chegar ao fim. Se não terminar seu romance, o acusarei simplesmente por sua preguiça, por sua relutância em se forçar um pouco¹⁶.

Apesar da irritação com a narrativa, no entanto, isso não impediu Tolstói de criar um dos maiores romances da modernidade. Feito que, segundo Strákhov, já havia sido feito anteriormente em seu *Guerra e paz*. A adoração, portanto, pela obra tolstoiana já

without Anna. This proved to be necessary because the center of the novel had clearly been shifted. If one compares the sixth and seventh Parts with the preceding ones, then this shift becomes apparent even in a quantitative sense: the overwhelming majority of pages are devoted to Levin and to characters surrounding him”.

¹² No original: “Анна не только умерла, но и забыта”.

¹³ Em carta de 3/4 de setembro de 1873. Disponível em: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/pisma-tolstomu/pisma-strahova/letter-10.htm>. Acesso em: 30 mai. 2021. Tradução nossa, no original: “Вы [...] писали, что отдались роману *всею душою*, а потом, что он в *легком роде*”

¹⁴ No original: “напряжённая и быстрая”.

¹⁵ No original: “calmness”; “energetic nature”; “annoying and incomprehensible”

¹⁶ Em carta de 23 de julho de 1874. Disponível em: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/pisma-tolstomu/pisma-strahova/letter-16.htm>. Acesso em: 30 mai 2021. Tradução nossa, no original: “Вы сгоряча написали его, потом развлеклись, и он стал Вам скучен. [...] Тут одно средство — взяться за дело и не отрываться от него, пока не кончите. Если Вы не допишете Вашего романа, я обвиню Вас просто в лени, в нежелании немножко себя приневолить”.

vinha de antes do contato entre os dois intelectuais. Em 1873, Strákhov escreve para Tolstói:

[...] [ainda que] não escreva mais nada, [o senhor] continuará sendo o criador da obra mais original e profunda da literatura russa. Quando o reino russo não existir mais, novos povos estudarão, por meio de *Guerra e paz*, que tipo de povo era o russo. [...].¹⁷

Parece-me ainda que o senhor subvaloriza *Guerra e paz*; ali estão, afinal, muitas coisas incomparáveis, que jamais foram ditas por outra pessoa e que o senhor mesmo já não voltará a escrevê-las. Esta é uma obra imortal – dou minha cabeça à guilhotina [caso não seja verdade].¹⁸

Desse modo, a tópica da “rasgação de seda”, por assim dizer, tornou-se comum na correspondência entre Strákhov e Tolstói. De modo geral, os dois intelectuais admiravam mutuamente suas respectivas obras e se liam atentamente, de maneira que acabaram se tornando revisor particular um do outro.

Em seu primeiro capítulo, Eikhenbaum ressalta ainda algumas colocações valiosas de Strákhov sobre o romance. Como uma escolha organizacional de nosso trabalho, retomaremos os comentários de Strákhov ao longo da escrita conforme seja necessário para o enriquecimento da discussão. Por ora, basta apontarmos uma observação de Eikhenbaum sobre a elaboração do romance ao finalizar o primeiro capítulo.

O teórico formalista resgata, quase 20 anos depois, a ideia de um de seus colegas da OPOIAZ, Viktor Chklóvski (1893-1984), a respeito do paralelismo na obra tolstoiana¹⁹. Para Chklóvski, o procedimento do paralelismo, por meio da “criação de uma forma escalonada”, em que há a “bipartição das coisas em seus reflexos e contrastes”, “é uma

¹⁷ Em carta de 15 de março de 1873. Disponível em: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/pisma-tolstomu/pisma-strahova/letter-7.htm>. Acesso em: 30 mai 2021. Tradução nossa, no original: “если Вы и ничего не напишете, Вы все-таки останетесь творцом самого оригинального и самого глубокого произведения русской литературы. Когда русского царства не будет, новые народы будут по «Войне и миру» изучать, что за народ были русские”.

¹⁸ Em carta de 3-4 de setembro 1873. Disponível em: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/pisma-tolstomu/pisma-strahova/letter-10.htm>. Acesso em: 30 mai. 2021. Tradução nossa, no original: “Мне все кажется, что Вы плохо цените «Войну и мир»; там ведь есть множество вещей бесподобных, никем до Вас не сказанных, да и Вы сами уже этого самого не напишете. Что это произведение бессмертное — дам голову на отсечение”.

¹⁹ O ensaio “Os paralelos em Tolstói” (*Paralely u Tolstogo*) faz parte do volume *O movimento do cavalo* (*Khod konia*), publicado em 1923, que reúne uma série de ensaios do crítico russo Viktor Chklóvski (1893-1984).

das maneiras de transformar o assunto em algo tangível”²⁰ (CHKLÓVSKI, 1923, p. 115, tradução nossa). Segundo o crítico, Tolstói demonstra maior domínio dessa técnica, justamente, na escrita de seus romances, enquanto o “jovem Tolstói utiliza o paralelismo de modo bastante ingênuo”²¹ (CHKLÓVSKI, 1923, p. 119, tradução nossa). Esse paralelismo nos romances tolstoianos ocorre, sobretudo, “nas oposições [...] entre as personagens ou entre um e outro grupo de personagens”²² (CHKLÓVSKI, 1923, p. 122-123, tradução nossa). Em *Anna Kariênina*, especificamente, “a oposição é feita entre o grupo de Anna e Vrônski e o grupo de Lévin e Kitty, de modo que a ligação entre esses grupos é motivada pelo laço de parentesco”²³ (CHKLÓVSKI, 1923, p. 123, tradução nossa). Eikhenbaum retoma esse pensamento ao afirmar que *Anna Kariênina* “é elaborado em um paralelismo de duas linhas bastante abertas e simples. [...] [o romance] é sustentado não pela justaposição dos eventos, mas sim dos temas e das imagens e pela atitude uniforme que há em relação a eles”²⁴ (EIKHENBAUM, 1982, p. 111, tradução nossa).

Essa percepção geral de duas linhas muito bem coordenadas que tecem a trama do romance é facilmente apreendida pelos leitores. O fluxo de leitura gerado pelo procedimento da “forma escalonada” é o grande responsável por criar uma leitura cativante, da qual, de certa forma, o leitor não consegue se desvencilhar. Esse “movimento interno”, como diz Eikhenbaum (1982), “não é uma simples uniformidade, mas uma unidade dialética”, isso é, em que partes antagônicas se complementam a fim de gerar uma estrutura única.

Embora Strákhov não elabore esse pensamento de um ponto de vista teórico, deixa claro como esse traço se manifesta durante a leitura:

Seu romance não saiu da minha cabeça. Cada vez mais, não importa o que o senhor escreva, fico impressionado com um incrível frescor e a perfeita

²⁰ No original: “это создание ступенчатой формы”; “Вещь раздваивается своими отражениями и противоположениями”; “один из способов обращения предмета в нечто осязаемое”.

²¹ No original: “Молодой Толстой строил параллелизм довольно наивно”.

²² No original: “противопоставления [...] действующих лиц друг другу или одной группы действующих лиц другой”.

²³ No original: “противопоставлена группа Анна – Вронский группе Левин – Китти, причем связь этих групп мотивирована родством”.

²⁴ No original: “the novel is constructed on the quite open and simple parallelism of two lines. [...] The novel is supported [...] by the adhesion of themes and images and by the unity of attitude toward them”.

originalidade, como se de repente eu pulasse de um período da literatura para outro²⁵.

Esses saltos narrativos poderiam ser fonte de confusão para a leitura, mas, na escrita de Tolstói, em que há uma preocupação dobrada com as conexões internas, eles geram o “incrível frescor” que conduz o leitor ora a uma cena de tensão, ora ao mais perfeito idílio. De certo modo, essas mudanças abruptas fazem o leitor atual perceber a arte literária de Tolstói ligada à ideia contemporânea de cortes cinematográficos – talvez nisso consista, justamente, as inúmeras adaptações do romance para o cinema.

Uma herança literária: Púchkin

Há na filologia russa uma espécie de convenção de que Aleksandr Púchkin (1799-1837) e Nikolai Gógol (1809-1852) são os escritores nacionais responsáveis por estabelecer duas grandes linhas de força da literatura moderna russa: enquanto Púchkin é, sobretudo, poeta e o precursor de uma linguagem literária autenticamente russa que retrata homens comuns e históricos de seu país, em Gógol e na “escola naturalista, o homem é retratado como uma tipologia social e psicológica”²⁶ (EIKHENBAUM, 1982, p.129, tradução nossa).

Naturalmente, Tolstói, o autor da grande “epopeia russa” do século XIX, é tido, portanto, como um “puchkiniano” e é, justamente, dessa herança literária que Eikhenbaum tratará no segundo capítulo de seu estudo sobre *Anna Kariênina*. Embora o crítico russo os considere “plantas que compartilham uma raiz comum”²⁷, as obras de Tolstói e Púchkin crescem “em direções opostas”²⁸ (EIKHENBAUM, 1969, p. 168, tradução nossa).

²⁵ Em carta de 23 de julho de 1874. Disponível em: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/pisma-tolstomu/pisma-strahova/letter-16.htm>. Acesso em: 30 maio. 2021. Tradução nossa, no original: “Ваш роман не выходит у меня из головы. Каждый раз, что бы Вы ни написали, меня поражает удивительная свежесть, совершенная оригинальность, как будто из одного периода литературы я вдруг перескочил в другой”.

²⁶ No original: “the natural school, man is portrayed as a social and psychological type”.

²⁷ No original: “Они - точно растения, растущие из одного корня”.

Sabe-se que Tolstói, com sua natureza inquieta, se indispôs inúmeras vezes com o cânone literário. Inclusive, com as narrativas puchkinianas, sobretudo, no que diz respeito à simpatia que Púchkin nutria pela estética romântica. No entanto, à época da escrita de *Anna Kariênina*, Tolstói estava francamente absorto na leitura de seu conterrâneo, o sol da literatura russa. Em 1874, ele escreve para P. D. Golokhvastov:

Há muito o senhor releu a prosa de Púchkin? Faça isso em nome da nossa amizade, leia primeiro *Contos de Belkin*. É preciso que todo escritor os estude mais e mais. Fiz isso há alguns dias e não posso transmitir-lhe a influência benéfica que esta leitura provocou em mim²⁹ (EIKHENBAUM, 2009, p. 55, tradução nossa).

É famosa também a ideia de que uma única frase – “Os convidados se encontraram na casa de campo”³⁰ (PÚCHKIN, 1959-1962a, p. 466, tradução nossa) – da narrativa homônima incompleta de Púchkin teria influenciado a abertura *in medias res* do romance³¹. Mas, em seu estudo, Eikhenbaum apresenta outra referência, que possui um paralelo incontestável com a cena da discussão entre Anna e Vrônski que antecede o suicídio da heroína (Parte VII, Capítulos 26-27). Trata-se de outra narrativa incompleta. Dessa vez chamada “Na esquina de uma pequena praça”³² (PÚCHKIN, 1959-1962b, tradução nossa). Eikhenbaum destaca o seguinte trecho:

– Aí está! Novamente as suspeitas! Novamente o ciúme! Por Deus, isso é insuportável.

Com essas palavras, ele levantou e apanhou o chapéu.

[...]

Valerian já não a escutava mais. Ele ajeitou a luva que colocara anteriormente e olhava impacientemente para a rua. Ela permanecia calada com o ar de quem continha um aborrecimento. Ele apertou sua mão, disse algumas palavras insignificantes e saiu às pressas do cômodo, como um colegial alegre que sai correndo da classe. Zinaida se aproximou da janela, viu o cocheiro se aproximar, viu Valerian sentar-se e partir. Por um longo período ela permaneceu no mesmo lugar, pressionando a testa em chamas contra a vidraça gelada. Finalmente disse em voz alta: ‘Não, ele não me ama!’, tocou a sineta, ordenou que a lâmpada

²⁹ No original: “Давно ли вы перечитывали [...] прозу Пушкина? Сделайте мне дружбу, прочтите сначала все повести Белкина. Их надо изучать и изучать каждому писателю. Я на днях это сделал и не могу вам передать того благодетельного влияния, которое имело на меня это чтение”.

³⁰ No original: “Гости съезжались на дачу”.

³¹ Segundo Eikhenbaum, “o primeiro esboço de *Anna Karenina* começava com as palavras: ‘Depois da ópera, os convidados se reuniram na casa da jovem princesa Vrasskaia’. Isso reproduz claramente o início da passagem de Púchkin” (EIKHENBAUM, 1969, p. 179, tradução nossa). No original: “Первый набросок Анны Карениной был начал словами: ‘Гости после оперы съезжались к молодой княгине Врасской’. Это явно воспроизводит начало пушкинского отрывка”.

³² No original: “На углу маленькой площади”.

fosse acesa, e se sentou à pequena escrivaninha³³ (PÚCHKIN, 1959-1962b, p. 491-492, tradução nossa).

E compara:

Anna aproximou-se da janela e viu como ele, sem olhar, pegou as luvas [...]. Em seguida, sem erguer os olhos para a janela, instalou-se em sua posição habitual, no assento da carruagem, cruzou as pernas e, enquanto vestia uma luva, escondeu-se num canto.

“Foi embora! Acabou!”, disse Anna consigo, parada junto à janela; [...] Não, isso não é possível! – gritou ela e, após atravessar o cômodo, fez soar com força a campainha [...]. Ela sentou-se e escreveu. (TOLSTÓI, 2005, p. 737).

Mas, para além da influência no plano narrativo, as releituras da prosa de Púchkin foram importantes para Tolstói “como um modelo de sistema”³⁴ (EIKHENBAUM, 1982, p. 132, tradução nossa). Falamos brevemente como a poética de Tolstói consiste em uma estrutura baseada no encadeamento de oposições, uma arte “inspirada pela desarmonia, pela contradição entre a consciência social e individual”³⁵ (EIKHENBAUM, 1982, p. 130, tradução nossa); Púchkin, por outro lado, é notoriamente conhecido por sua harmonia composicional que remete em muitos aspectos à simetria dos modelos clássicos. E é, justamente, nesse “sistema de seleção e distribuição” harmônico que Tolstói encontrará “o suporte para suas ‘plataformas’ artísticas, para o fortalecimento de seu sistema de realismo, baseado nos princípios de seleção do material, de hierarquia temática, de ‘distribuição harmônica dos objetos’, de encadeamento das ideias”³⁶ (EIKHENBAUM, 1982, p. 135, tradução nossa).

Esse jogo dialético, que Tolstói chama de “labirinto de encadeamentos” (*labirint stseplenia*), coloca o leitor diante não de uma conduta única e imutável, mas de personagens fluidas que “são como rios: [cuj]a água é a mesma para todos e é igual em

³³ No original: “— Так: опять подозрения! опять ревность! Это, ей-богу, несносно. С этим словом он встал и взял шляпу. [...] Валериан уже ее не слушал. Он натягивал давно надетую перчатку и нетерпеливо поглядывал на улицу. Она замолчала с видом стесненной досады. Он пожал ее руку, сказал несколько незначащих слов и выбежал из комнаты, как резвый школьник выбегает из класса. Зинаида подошла к окошку; смотрела, как подали ему карету, как он сел и уехал. Долго стояла она на том же месте, опершись горячим лбом о оледенелое стекло. Наконец она сказала вслух: «Нет, он меня не любит!» — позвонила, велела зажечь лампу и села за письменный столик”.

³⁴ No original: “as a model system”.

³⁵ No original: “inspired by disharmony, by the contradictions of social and individual consciousness”.

³⁶ No original: “support for his artistic ‘platforms’, for the strengthening of his system of realism, based on principles of selection of material, of a thematic ‘hierarchy’, of a ‘harmonious distribution of subjects,’ of linkage of ideas”.

toda parte, mas cada rio é ora estreito, ora rápido, ora largo, ora calmo, ora limpo, ora frio, ora turvo, ora morno” (TOLSTÓI, 2013, p. 192). Para o realismo de Tolstói, esse aspecto dinâmico é fundamental já que “o comportamento das pessoas em diferentes momentos de suas vidas é diferente”³⁷ (CHKLÓVSKI, 1981, n. p., tradução nossa).

Esse retrato da inconstância e não completude do ser humano é um traço fundamental de sua poética. De modo que em 1856, Nikolai Tchernichévski (1828-1889) propôs a terminologia “dialética da alma” a fim de descrever o modo como Tolstói realizava a análise psicológica de suas personagens. Segundo o crítico,

A análise psicológica pode adotar distintas facetas: um poeta se ocupa acima de tudo com a delimitação dos caracteres das personagens; outro, se ocupa da influência das relações sociais e conflitos cotidianos das personagens; o terceiro, se ocupa dos sentimentos e ações; o quarto faz a análise das paixões; já o conde Tolstói, se preocupa acima de tudo com o processo psíquico em si mesmo, em sua forma, em seus princípios, a dialética da alma a fim de expressar o termo definitivo [...]. A peculiaridade do talento do conde Tolstói consiste em que ele não se limita a retratar os resultados do processo psicológico, mas se interessa pelo processo em si; assim, os fenômenos extremamente sutis da vida interior, alternam-se com extrema rapidez e com variedades inesgotáveis, magistralmente representados pelo conde Tolstói³⁸ (TCHERNICHÉVSKI, 1974, n. p., tradução nossa).

Eikhenbaum adota essa terminologia em seus estudos tolstoianos e afirma que as personagens de Tolstói “são ‘fluidas’ e mutáveis”³⁹ (EIKHENBAUM, 1982, p. 129, tradução nossa), isto é, são apresentadas conforme os movimentos da própria vida do indivíduo. Há, portanto, uma divergência entre as poéticas tolstoiana e puchkiniana: “As personagens em Púchkin não possuem contradições psicológicas, não são compostas pela ‘dialética da alma’, já as personagens de Tolstói são impelidas a dizer uma coisa,

³⁷ No original: “поведение людей в разные моменты их жизни разное”.

³⁸ No original: “Психологический анализ может принимать различные направления: одного поэта занимают всего более очертания характеров; другого -- влияния общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего -- связь чувств с действиями; четвертого -- анализ страстей; графа Толстого всего более -- сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души, чтобы выразиться определительным термином. [...] Особенность таланта графа Толстого состоит в том, что он не ограничивается изображением результатов психического процесса: его интересует самый процесс, -- и едва уловимые явления этой внутренней жизни, сменяющиеся одно другим с чрезвычайною быстротою и неисчислимым разнообразием, мастерски изображаются графом Толстым”.

³⁹ No original: “They are ‘fluid’ and changeable”.

enquanto pensam, ao mesmo tempo, em outra, em seu oposto”⁴⁰ (EIKHENBAUM, 1969, p. 175, tradução nossa).

Ao contrário do que propõe Eikhenbaum em seu estudo “Como foi feito ‘O Capote’ de Gógol”, em que “uma pessoa é retratada como um tipo: [isto é,] [...] dotada de características nítidas e definidas que se refletem em cada ação, em cada palavra, até em seu sobrenome”⁴¹ (EIKHENBAUM, 1969, p. 176, tradução nossa), em *Anna Kariênina* as personagens não são representadas por seus sobrenomes, mas, ao contrário, pelos próprios nomes:

[...] não é Bezukhov, mas sim Pierre; não é Bolkónski, mas sim o príncipe Andrei; não Rostova, mas Natacha; não Kariênina, mas Anna. Em Tolstói, são típicas essas designações domiciliares e familiares das personagens: o leitor se familiariza intimamente com eles, compreendendo que eles são, em alguma medida, seres humanos como ele mesmo. Esse é o princípio tolstoiano de intimidade e “fluidez”, que distingue nitidamente o seu realismo psicológico dos de outros escritores⁴² (EIKHENBAUM, 1982, p. 129-130, tradução nossa).

Essa proximidade que é estabelecida entre personagem e leitor se dá pela exposição da *vida anímica*⁴³ da personagem em que reconhecemos os aspectos de nossa própria vida íntima.

⁴⁰ No original: “Никаких психологических противоречий, никакой ‘диалектика души’, заставляющей персонажей Толстого говорить одно, а думать в это же время другое, противоположное, у героев Пушкина нет”.

⁴¹ No original: “человек изображает как тип: он наделяется резкими, определенными чертами, сказывающимися в каждом его поступке, в каждом слове - даже в фамилии”.

⁴² No original: “it is not Bezukhov, but Pierre, not Bolkonsky, but Prince Andrei, not Rostova, but Natasha, not so much Karenina, as Anna. For Tolstoi, the homey, Family designations of his heroes are typical: the reader becomes acquainted with them intimately, becomes aware of them as being in on degree or another similar to themselves. The Tolstoian principle of intimacy and ‘fluidity’, which sharply distinguishes his psychological realism from the realism of others writers”.

⁴³ A dicotomia formada pela terminologia “anímico” e “espiritual” é proposta por Boris Eikhenbaum em 1924, em seu ensaio “Reflexões sobre a arte”. Em seu artigo “A Teoria da Arte e da Emoção segundo Boris Eikhenbaum”, Carol Any define a questão da seguinte maneira: “Eikhenbaum distingue dois tipos de emoção: a *anímica* e a *espiritual*. [Ele] classifica na categoria das emoções *anímicas* aquelas às quais estamos expostos em nossa vida pessoal, como a alegria, a raiva, a paixão, a saudade etc. Já as emoções *espirituais*, por outro lado, agem sobre nós independentemente de nosso estado *anímico* interior; não se trata de emoções *individuais*, pois elas não estão em contato direto com nosso mundo íntimo.” (ANY, 1985, p. 138, tradução nossa). No original: “Эйхенбаум различает два вида эмоций — душевные и духовные. К категории душевных эмоций Эйхенбаум причисляет те, которым мы подвергаемся в личной жизни, как например радость, гнев, страсть, тоска. Духовные эмоции, напротив, действуют на нас несмотря на наше внутреннее душевное состояние; это не личные эмоции, они не имеют прямой связи с нашим внутренним, интимным миром”. Portanto, a emoção *anímica* (“predeterminada” ou “individual”, ainda segundo Eikhenbaum) é a manifestação do sentimento como tal, na vida particular do indivíduo; já a emoção *espiritual* (“artística” ou “formal”) é uma espécie de “simulacro” do sentimento, provocado pelo material artístico no momento que o indivíduo o consome.

Por fim, Eikhenbaum arremata seu comentário sobre a influência de Púchkin, ao afirmar que, “em uma perspectiva histórica, o romance de Tolstói [...] parece uma espécie de continuação de Evguêni Oneguín”⁴⁴ (EIKHENBAUM, 1982, p. 131, tradução nossa), mas Anna é agora a reencarnação de Tatiana que cede aos cortejos do amado.

Epígrafe: a culpa de Anna

A vida da Tatiana puchkiniana se encerra com as seguintes palavras: “Mas fui a outro já cedida: / Ser-lhe-ei fiel por toda a vida” (PUSHKIN, 2010, p. 232). Será, no entanto, que a biografia da heroína de um romance familiar russo terminaria dessa maneira? Claro que não. A traição era inevitável e, no romance de Tolstói, esse destino fatal nos é revelado⁴⁵ (EIKHENBAUM, 1969, p. 180, tradução nossa).

Diferentemente, portanto, de Tatiana, que se mantém fiel à instituição do casamento ao sacrificar seu amor por Evguêni, Anna quebra seus votos; daí dois tópicos de extrema importância no desenvolvimento da trama de *Anna Kariênina* serem: a ideia de culpa e de vingança divina.

Em seu terceiro capítulo, Eikhenbaum fala a respeito dessas duas questões, partindo da análise da epígrafe escolhida por Tolstói: “De mim virá a vingança, e também a recompensa” (Dt. 32,35). Dadas as múltiplas interpretações que a epígrafe propicia, muitas foram as discussões que surgiram a partir de sua leitura. Tolstói, no entanto, permaneceu firme na ideia de que sua escolha tinha como objetivo “transmitir [...] que o mal (*durnoe*) que o homem pratica tem como consequência apenas a amargura, que vem não do homem, mas sim de Deus”⁴⁶ (TOLSTÓI, 1907 *apud* EIKHENBAUM, 1982, p. 142, tradução nossa). Mas essa explicação do autor gerou novas dúvidas já que essa “amargura” não fora compartilhada por outras personagens infiéis, como Betsy e Oblónski.

⁴⁴ No original: “In historical perspective, Tolstoi’s novel [...] looks like a continuation of *Eugene Onegin*”.

⁴⁵ No original: “пушкинской Татьяны кончается словами: 'Но я другому отдана и буду век ему верна'. Но кончается ли этим биография героини русского семейного романа? Конечно, нет. Измена неизбежна - и в романе Толстого перед нами как бы раскрывается эта её роковая судьба”.

⁴⁶ No original: “to convey the idea tha evil [*durnoe*] that man does has its consequence only bitterness, which comes not from man, but from God”.

A igualdade entre todas as pessoas [...] é a condição elementar da concepção mais estereotipada de justiça [...] E essa condição é violada cruelmente em *Anna Kariênina*. O corpo ensanguentado de Anna jaz sobre uma mesa do posto de polícia “estendido sem pudor [...] no meio de estranhos” (TOLSTÓI, 2005, p.766). Mas Betsy Tverskaia [...] continua organizando o “cosy chat” e recebendo Tuchkevitch em sua luxuosa sala de desenho Louis XV [...] [,] Vrônski “como homem [é] uma ruína” e é enviado, pelo autor, para sua morte. Mas Stiva Oblónski, o pecador profissional, obtém uma posição como “membro da comissão conjunta da agência de crédito mútuo e de balanço da estrada de ferro do Sul e de instituições bancárias” (TOLSTÓI, 2005, p.704) e desfruta serenamente da vida [...]. Na medida que Oblónski e Tverskaia vivem a vida mansa, é difícil acreditar que a morte de Anna tenha sido um ato da justiça divina.⁴⁷ (ALDANOV, 1915 *apud* EIKHENBAUM, 1982, p. 140, tradução nossa).

Haveria, portanto, algum fator que diferenciaria o adultério de Anna da infidelidade dos “pecadores profissionais”, como diz Aldanov. Essa diferença consiste no fato de que o caso de Anna e Vrônski não é apenas uma aventura, mas sim, uma paixão. Esse sentimento é a fonte de todo mal (*durnoe*), de todo sofrimento. Os amantes passam “a se sujeitar a sua própria corte moral (‘justiça divina’) apenas porque, presos a uma paixão genuína, eles estão acima desse mundo de completa hipocrisia, falsidade, vazio, adentrando o reino dos sentimentos humanos”⁴⁸ (EIKHENBAUM, 1982, p. 146, tradução nossa).

Mas o amor não é a origem do sofrimento *per se*. Na trama amorosa de Kitty e Lévin, ao contrário, ele é a fonte da felicidade. Contudo, o amor deles não é egoísta, não prejudica os demais. Diferentemente, da situação de Anna e Vrônski:

Os dois levam vidas irreais, porque seguem estritamente apenas a compreensão do “querer”, do *desejo*, sem levar em conta, [...] o sentido da vida. Nesse sentido, [...] [são] escravos de sua própria paixão, de seu egoísmo. Seu amor,

⁴⁷ No original: “Equality of all people before the power of the common law is the most elementar condition of the most stereotyped concept of justice... And this condition is violated in the crudest way in *Anna Karenina*. The bloody body of Anna lies on a table of the barracks ‘stretched out shamelessly before the eyes of strangers.’ But Betsy Tverskaya... goes on arranging a ‘cosy chat’ and receiving Tushkevich in her luxurious Louis XV drawing room... Vronsky ‘as a man [is] a ruin’ and is sent off by the author his death. But Stiva Oblonsky, a professional sinner, obtains a position as a ‘member of the commission of the Joint Agency of the Manual Credit Balance of Southern Railroads and Banking Establishments’ and serenely enjoys life... As long as the Oblonskys and Tverskayas live in clover, it is difficult to conceive the death of Anna as an act of higher justice”.

⁴⁸ No original: “to be subject to their own moral court (‘eternal justice’) only because, caught up by genuine passion, They rose above this world of complete hypocrisy, falsehood, and emptiness and entered into the realm of human feelings”.

consequentemente, desemboca no sofrimento, no tédio, no ódio, no ciúme”⁴⁹ (EIKHENBAUM, 1982, p.145, tradução nossa).

Anna é a representação de uma mulher verdadeiramente decaída, “uma ‘Caim feminina’ que destrói a vida e o trabalho de seu marido, [...] [ela] se transforma em outra: uma mulher infeliz, sofredora que ‘se perdeu’”⁵⁰ (EIKHENBAUM, 1982, p. 137, tradução nossa). Ela escolhe seu próprio caminho rumo à infelicidade. Desse modo, ela apenas segue o curso natural: “não é preciso matar essa mulher, ela matará a si mesma”⁵¹ (EIKHENBAUM, 1982, p. 144, tradução nossa).

Em seus comentários ao romance, Strákhov percebe a morte de Anna justamente nessa mesma linha de um acontecimento inevitável; ele diz: “Ela se entregou com toda a sua alma, com todo o seu desejo, se rendeu ao diabo, e não há outra saída para ela”⁵². E ainda: “O senhor é impiedoso; não perdoou Anna nem em seu leito de morte [...]. De todo modo, [seu fim] foi mais genuíno do que eu poderia imaginar. E por ser verdadeiro, é o que faz dele ainda mais terrível”⁵³ (EIKHENBAUM, 1982, p. 125, tradução nossa).

Lírica: uma fonte inesperada

Lev Tolstói definitivamente não é lembrado por sua afinidade com o gênero lírico. De fato, nos 90 volumes de sua obra completa, o autor raramente faz uso dessa forma e, no geral, em suas anotações de leitura, o gênero poético é pouco consumido, quando comparado à prosa.

⁴⁹ No original: “They both lead a life that is not real, because they follow only a narrowly understood ‘will’ or *desire*, not considering [...] the meaning of life. In this sense they are [...] slaves of their passion, of their egoism. Their love therefore degenerates into suffering – into tedium, hate, jealousy”.

⁵⁰ No original: “a ‘female Cain’ who destroyed the life and work of her husband, Anna was changed into another – na unfortunate, suffering Woman who had ‘become lost’.

⁵¹ No original: “to kill such a woman is not necessary – she will perish by herself”.

⁵² Em carta de 01 de janeiro de 1875. Disponível em: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/pisma-tolstomu/pisma-strahova/letter-19.htm>. Acesso em: 30 mai. 2021. Tradução nossa, no original: “Отдавшись всею душою одному желанию — она отдалась дьяволу, и выхода ей нет”.

⁵³ No original: “You are pitiless; you did not forgive Anna even at the moment of her death; [...] Yes, it is truer than what I had imagined. It is very true, and therefore more terrible”.

Contudo, a década de 1870 foi um ponto de virada, nesse sentido. A influência da poesia em *Anna Kariênina*, chegou para Tolstói de maneira inesperada: “Em agosto de 1871, Tolstói conheceu Tiútchev (1803-1873) por acidente em uma viagem de trem. Eles conversaram por 4 horas”⁵⁴. Tolstói foi, como ele mesmo disse a Strakhov, “acima de tudo, um ouvinte”⁵⁵ (EIKHENBAUM, 1982, p. 149, tradução nossa).

Encantado pela modernidade dos versos de Tiútchev, Tolstói se tornou um leitor assíduo de sua obra poética. Essa admiração chegou a tal ponto que, segundo as reminiscências de Vladimir Lazurski⁵⁶, tutor de grego e latim na casa dos Tolstói, o conde declarara na noite de 20 de julho que “Tiútchev é o nosso melhor poeta, depois Lérmontov, e depois Púchkin. [...]. Para mim, a força Púchkin reside sobretudo em sua prosa. Tiútchev, enquanto poeta lírico, é incomparavelmente mais profundo que Púchkin”⁵⁷ (TOLSTÓI, 1894 apud EIKHENBAUM, 1982, p. 153, tradução nossa).

Segundo Boris Eikhenbaum (1982, p. 153, tradução nossa), “o tratamento da paixão como uma força elemental, como um ‘duelo fatal’, e a imagem de uma mulher perecendo em meio a esse duelo”⁵⁸ são motivos fundamentais na narrativa de *Anna Kariênina* e, ainda segundo o crítico, essas tópicas são “preparadas pela poesia lírica de Tiútchev”⁵⁹; sobretudo, pelo poema – ou como diz Eikhenbaum pelo “comentário lírico ao romance *Anna Kariênina*”⁶⁰ – de 1851, “Oh, como amamos fatalmente”⁶¹:

[...]
Se lembra do nosso encontro
Do primeiro encontro fatal
Seu olhar e fala encantadores
E o riso infantil e vivaz

[...]

⁵⁴ No original: “In August 1871 Tolstoi met Tyutchev by accident in a train. They talked for four hours”.

⁵⁵ No original: “I was mostly listening”.

⁵⁶ As reminiscências de Lazurski no período que morou em Iásnaia Poliana podem ser lidas no seguinte link: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/vospominaniya/v-vospominaniyah-sovremennikov/lazurskij-dnevnik.htm>.

⁵⁷ No original: “Tyutchev is the first poet, then Lermontov, the Pushkin. [...] Pushkin’s strength in my opinion is mainly in his prose... Tyutchev as a lyric poet is incomparably more profound than Pushkin”.

⁵⁸ No original: “The treatment of passion as an element force, as a ‘fatal duel,’ and the image of the woman perishing in this duel”.

⁵⁹ No original: “are prepared by Tyutchev’s lyric poetry”.

⁶⁰ No original: “lyrical commentary to *Anna Karenina*”.

⁶¹ No original: “О, как убийственно мы любим”.

Uma terrível sentença do destino
 O seu amor por ela
 E uma vergonha injusta
 Recaiu sobre sua vida!

Uma vida de renúncia, uma vida de sofrimento!
 Na profundidade de sua alma
 Nela permaneceram as lembranças...
 Mas também a mudaram...

[...]
 E o que exatamente do longo sofrimento,
 Ela conseguiu, além das cinzas, conservar?
 A dor da crueldade, a dor da amargura,
 A dor sem consolo, sem lágrimas!⁶²

O retrato dessa mulher entre o “fogo cruzado” que sua própria “cegueira desenfreada” pela paixão gerou surge, em *Anna Kariênina*, sobretudo, pela descrição da *vida anímica* de Anna. A “dialética da alma” com que Tolstói passou a se ocupar com mais afinco a partir dos anos 50, surge no romance como uma “personificação [das] forças elementais” ⁶³ que Tolstói descreve com “com ironia e desconfiança” ⁶⁴ (EIKHENBAUM, 1982, p. 151, tradução nossa). Acompanhamos, nas páginas, o adoecimento mental de Anna que transpõe formalmente por meio de descrições distorcidas e muito agitadas do pensamento humano.

Esse movimento é fruto de uma “ousadia lírica” que captura os matizes finos da vida interior [da personagem] e os interlaça com a descrição da natureza, o que acaba chamando a atenção de um Tolstói que está trabalhando, [justamente,] com a “dialética da alma” em todas suas contradições e paradoxos ⁶⁵ (EIKHENBAUM, 1982, p.155, tradução nossa).

⁶² Original disponível em: <https://www.ruthenia.ru/tiutcheviana/stihi/bp/178.html>. Acesso em: 30 maio. 2021. Tradução nossa, no original: “Ты помнишь ли, при вашей встрече, / При первой встрече роковой, / Ее волшебны взоры, речи / И смех младенческо-живой? [...] / Судьбы ужасным приговором / Твоя любовь для ней была, / И незаслуженным позором / На жизнь ее она легла! / Жизнь отречения, жизнь страдания! / В ее душевной глубине / Ей оставались воспоминания... / Но изменили и оне. [...] / И что ж от долгого мучения, / Как пепл, сберечь ей удалось? / Боль злую, боль ожесточения, / Боль без отрады и без слез!”.

⁶³ No original: “embodiment of these elementary forces”.

⁶⁴ No original: “with irony and distrust”.

⁶⁵ No original: “This ‘lyrical audacity’ that catches the fine shades of spiritual life and interlaces them with a description of nature attracts the attention of Tolstoi who is working out the ‘dialectics of the soul’ in all its contradictoriness and paradoxicality”.

Não apenas Tiútchev, mas Afanassi Fet (1820-1892) também fez parte desse movimento tolstoiano de se voltar para o gênero lírico. Em seu estudo, Eikhenbaum aponta a poesia fetiana como uma fonte que levou Tolstói aos limites do realismo, introduzindo, assim, em *Anna Kariênina*, uma espécie de embrião do simbolismo.

A questão aqui não é a mera “influência” de Fet [...], mas que Tolstói, buscando uma maneira de se livrar do seu método anterior [...], foi guiado, em *Anna Kariênina*, rumo ao método do lirismo filosófico, adotando o impressionismo e o simbolismo de Fet. [...] Essa influência da poesia sobre a prosa prepara a passagem futura do realismo para o simbolismo⁶⁶ (EIKHENBAUM, 1982, p. 157-158, tradução nossa).

Esse apontamento de Eikhenbaum é bastante interessante e levou uma série de especialistas a considerar Tolstói como o autor que abriu as portas para a entrada da estética simbolista na literatura russa. O teórico russo, no entanto, não faz uso de muitos exemplos dessas ocorrências em seu ensaio; acreditamos, no entanto, que uma análise cerrada que trouxesse diversas passagens do romance que comprovassem esse ponto, seria de extrema importância. Não nos deteremos nisso neste momento. Talvez em outra oportunidade.

De todo modo, nosso objetivo era traçar o percurso teórico elaborado por Eikhenbaum ao analisar esse romance que é, sem dúvida, um dos grandes clássicos da leitura mundial. Acreditamos que nosso propósito tenha sido atingido, ainda que parcialmente.

Trabalhos como o de Eikhenbaum, que trazem à luz novas abordagens sobre um texto tão frequentemente estudado, merecem a atenção dos estudiosos. Infelizmente, em contexto lusófono ainda não contamos com a tradução desse ensaio; nosso comentário, portanto, surge com o fim de diminuir a distância e criar uma ponte, ainda que provisória, com as considerações desse grande estudioso da literatura e enorme *tolstoved*.

⁶⁶ No original: “Here is not simply a matter of Fet’s ‘influence’ [...], but that Tolstoi, searching for a way out of his former method [...] is oriented in *Anna Karenina* toward the method of philosophical lyricism, adopting its impressionism and symbolism. [...] This influence of poetry on prose is preparing the future movement from realism to symbolism”.

Referências

ANY, Carol. Теория искусства и эмоции в формалистической работе Бориса Эйхенбаума. **Revue des études slaves**, [s. l.], tome 57, fascicule 1, 1985. В. М. Ёйхенбаум: la mémoire du siècle, sous la direction de Catherine Depretto. p. 137-144.

ANY, Carol. Boris Eikhenbaum's Unfinished Work on Tolstoy. **PMLA**, v. 105, n. 2, p. 233-244, Mar. 1990.

CARTAS de N. N. **Письма Страхова Н. Н. к Толстому Л. Н.** Disponível em: http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/pisma-tolstomu/pisma-strahova/index.htm?fbclid=IwAR1buUhbXezUNsfJVEk1di5Dh7Fv9EI9AWlSxbMfMbpCESWDjLTrD7_oAo. Acesso em: 30 maio. 2021.

CHKLÓVSKI, Viktor. **Энергия заблуждения**. Moskva: Sovetski pissatel, 1981. Disponível em: http://philologos.narod.ru/shklovsky/energeia.htm#anna_kar. Acesso em: 30 maio. 2021.

CHKLÓVSKI, Viktor. Параллели у Толстого. In.: **Ход коня**. Moskva: Knigo izdatelstvo guelikozon, 1923, pp.115-125. Disponível em: <https://imwerden.de/publ-8178.html> Acesso em: 30 maio. 2021.

EIKHENBAUM, Boris. **Лев Толстой: исследования, статьи**. SPB: Fakultet filologii i iskusstv SPBU, 2009.

EIKHENBAUM, Boris. Пушкин и Толстой. In. **О прозе**. Leningrad: Khudojestvennaia literatura, 1969, pp.167-184. Disponível em: https://imwerden.de/pdf/eichenbaum_o_proze_1969ocr.pdf. Acesso em: 30 maio. 2021.

EIKHENBAUM, Boris. **Tolstoi in the seventies**. Michigan: Ardis, 1982.

PAPERNO, Irina. Leo Tolstoy's correspondence with Nikolai Strakhov: The dialogue on faith. In D. Orwin (Ed.). **Anniversary Essays on Tolstoy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 96-119.

PÚCHKIN, Aleksandr. Гости съезжались на дачу.... In. BLAGOI, D; BOND, S; VINOGRADOV, V; OKSMAN, Iu. **Собрание сочинений в десяти томах**. Moskva: GIKHL, Vol.5, 1959-1962a. p.466-472. Disponível em: <https://rvb.ru/pushkin/oitext/o6prose/o2misc/oimisc/o872.htm>. Acesso em: 30 maio. 2021.

PÚCHKIN, Aleksandr. На углу маленькой площади.... In. BLAGOI, D; BOND, S; VINOGRADOV, V; OKSMAN, Iu. **Собрание сочинений в десяти томах**. Moskva: GIKHL, Vol.5, 1959-1962b, p. 490-492. Disponível em: <https://rvb.ru/pushkin/otext/obprose/o2misc/o1misc/o875.htm>. Acesso em: 30 maio. 2021.

PUSHKIN, Aleksandr. **Eugênio Oneguín**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

TCHERNICHÉVSKI, Nikolai. **Детство и отрочество. Военные рассказы**. Собрание сочинений в пяти томах, vol 3, Literaturnaia kritika. M., "Pravda", 1974. Disponível em: http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_o240.shtml. Acesso em: 30 maio. 2021.

TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TOLSTÓI, Liev. **Ressurreição**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Recebido em 03/09/2021

Aprovado em 20/03/2022