



Lógica dos
paradoxos:

O Cadáver Vivo

de Tolstói



ELENA VÁSSINA

ELENA VÁSSINA
é professora de Letras
Russas do Departamento
de Letras Orientais da
FFLCH-USP.

As primeiras experiências de Tolstói (1828-1910) em gênero dramático – *O Nihilista* e *A Família Contaminada* – datam de 1862. O conde esboçou essas peças para apresentações caseiras (em muitas famílias da nobreza russa, existia uma longa tradição de espetáculos amadores) e nunca as levou a sério. Por isso é comum se afirmar que o verdadeiro Tolstói dramaturgo se forma bastante tarde, depois de ter sido consagrado como o autor dos magníficos romances *Guerre e Paz* (1863-69) e *Anna Karenina* (1878) e depois de ter passado pela profunda crise espiritual retratada em sua *Confissão* (1879). Ele escreve a sua primeira obra dramática séria, uma verdadeira tragédia popular, *O Poder das Trevas*, em 1886. Concebida pelo próprio autor como uma “peça para o povo”, ela logo consagra Tolstói entre os clássicos da criação dramática na Rússia e no exterior (já em 1887, o diretor francês A. Antoine encenou *O Poder das Trevas* em seu Teatro Livre, em Paris). E a peça seguinte, *Os Frutos da Civilização*, só prova o incontestável talento de Tolstói-dramaturgo. Mas talvez o seu último drama, *O Cadáver Vivo*, possa servir como o mais impressionante exemplo da liberdade e magnitude do gênio literário-dramático tolstoiano.

O reconhecido teórico da literatura Mikhail Bakhtin, no ensaio “Tolstói Dramaturgo” (1929), analisa como e por que o escritor chegou à forma dramática e acha que isso aconteceu devido “à crise da palavra épica e autoral”, que Tolstói percebera, com clareza, no início dos anos 80, após o que lhe

foram “abertas novas e essenciais possibilidades, contidas na forma dramática”¹. De uma maneira paradoxal, a arte teatral, tão desprezada por Tolstói por se tratar da “arte falsa”, “cheia de convenção”, de repente ganhou do escritor peças importantíssimas. Mas parece-nos importante observar também que essa adesão tardia de escritor maduro ao gênero teatral é muito característica para toda a literatura russa, clássica e contemporânea. Por exemplo, A. Púchkin, M. Liérmontov, N. Gógol, A. Tchékhov, entre outros, aderem ao drama já na segunda metade de seus percursos artísticos, e a linguagem dramática torna-se para eles o meio importante da comunicação viva e do diálogo eficiente com seus leitores e espectadores que, no ato de assistir ao espetáculo teatral, unem-se, segundo a feliz definição de Lotman, “em uma personalidade coletiva”². Com efeito, a especificidade de comunicação dramática reforça as aspirações de vocação profética, fundamental para a literatura russa, em geral, e, em particular, tão marcante para Tolstói. No seu ensaio sobre Shakespeare, Tolstói afirma que “somente pode escrever o drama aquele que tem o que falar a homens, dizer-lhes algo importante sobre a relação do ser humano com Deus, com o mundo, com tudo o que é eterno e infinito”³.

A idéia de obra muito similar ao drama *O Cadáver Vivo* data dos meados da década 1890. Em 9 de fevereiro de 1884, Tolstói anota no seu diário que teve uma idéia clara de novela que representasse dois homens. Primeiro seria um ser libertino, perdido, decaído até se desprezar e ser desprezado, mas levado a tal situação só por causa da sua própria bondade. O outro, ao contrário, teria aparência de pureza, seria honrado e respeitado, “um aristocrata ideal”, porém cheio de frieza e privado de amor⁴. O enredo do drama *O Cadáver Vivo*, porém, começa a se concretizar somente no final dos anos 90, a partir de circunstâncias reais, referentes a um processo que envolvia o casal Grímer, que Tolstói conhecia pessoalmente. Ekaterina Grímer, que não suportava mais a vida com um marido decaído e alcoólatra, resolveu realizar a simulação de sua mor-

te para que, obtendo o divórcio, pudesse se casar novamente com o homem que amava. Assim, o marido lhe teria escrito uma carta na qual lhe comunicava que, desesperado quanto à falta de possibilidade de consertar sua vida, decidia suicidar-se. Ekaterina Grímer entregou a carta do marido à polícia e logo a roupa de Nikolái Grímer foi encontrada, boiando no Rio Moskvá, coberta de gelo, assim como seus documentos de identificação. Pouco depois, foi retirado, de dentro do rio, o cadáver de um desconhecido, que foi tomado como o do falecido marido. Ekaterina Grímer casou-se pela segunda vez. No entanto, não tardou a esclarecer-se que seu primeiro marido estava, de fato, vivo: os dois cônjuges foram entregues à justiça e condenados ao exílio na Sibéria.

Partindo dessa história real, Tolstói começa escrever o seu drama no final de 1897. Em 29 de dezembro, ele anotou no seu diário: “Ontem, o dia todo, estava se construindo o drama-comédia *O Cadáver*”. No ano seguinte, o escritor continua pensando “como seria bom escrever uma obra em que fosse claramente refletida a fluidez do ser humano, o fato de que ele próprio ora é malvado, ora é anjo, ora é sábio, ora é idiota, ora é forte, ora é um ser fraquíssimo”⁵. (A idéia da *fluidez* do caráter humano destaca-se como uma das principais no método artístico e nas reflexões filosóficas de Tolstói. Ela se reflete tanto na criação dos personagens, quanto na minuciosa análise de si mesmo, feita nos seus diários escritos durante toda a vida, a partir de 18 anos. O escritor acha que “um dos maiores erros em apreciação de pessoa é que o chamamos, definimos de inteligente, tolo, bom, mau, forte, fraco, enquanto ser humano é tudo, e *uma substância fluida*”⁶.)

Mas o verdadeiro trabalho com a peça foi iniciado somente em janeiro de 1900, depois que Tolstói assistiu a *Tio Vânia*, de Tchékhov, que tinha estreado havia dois meses, no palco do Teatro de Arte de Moscou. O resultado dessa visita do escritor ao Teatro de Arte de Moscou era inesperado, do ponto de vista de conseqüências artísticas. Tolstói, segundo as próprias anotações no

1 M. M. Bakhtin, “Tolstói – Dramaturg” (“Tolstói – Dramaturgo”), in *Sobránie sochinénii* (Coleção das Obras), Moscou, Rússkie slovari, 2000, v. 2, p. 177

2 Lotman, “Iazik teatra” (“Linguagem de Teatro”), in *Ob iskusstve* (Sobre Arte), São Petersburgo, Ed. Iskústvo-SPB, 1998, p. 607.

3 *Lev Tolstói ob iskusstve i literature* (Lev Tolstói sobre Literatura e Arte), Moscou, Ed. Iskústvo, 1958, p. 316.

4 Tolstói, *Pólnoe sobránie sochinénii v 90 tomakh* (Obras Completas em 90 Volumes), Moscou, Ed. GIHL, 1928-1958, v. 52, p. 112.

5 Idem, *ibidem*, v. 53, p. 187.

6 Idem, *ibidem*, v. 53, p. 185.

diário, ficou tão indignado com *Tio Vânia* que decidiu retomar a idéia do “drama-comédia” *O Cadáver* e logo fez o esboço. A raiva impulsionou Tolstói a escrever a peça, cujo nome seria definido, posteriormente, na sua versão final, com *oxymoron*, ou seja, com uma junção impossível de palavras: *O Cadáver Vivo*⁷. Mas de um jeito muito paradoxal (e, também, muito tolstoiano) o drama criado por polêmica artística com Tchekhov viria a ser o drama mais tchekhoviano em toda a obra de Tolstói. Escrita por um autor “indignado” com *Tio Vânia*, a última peça de Tolstói está bem próxima dos dramas de Tchekhov, mais se assemelhando a eles do que se diferenciando.

Em outubro de 1900, a notícia da nova peça de Tolstói, *O Cadáver Vivo*, alcançou a imprensa e, logo, Nemiróvitch-Dântchenko visitou Tolstói na sua propriedade rural, Iásnaia Poliana, com o propósito de obter a peça para encenação. No entanto, a família Grímer receava que esse espetáculo pudesse atrair uma nova onda de sensacionalismo em torno do processo escandaloso que inspirou a peça e pediu a Tolstói que não liberasse o texto para o teatro. O escritor prometeu atender ao pedido dos Grímer. Alegando que a peça ainda não estava terminada, Tolstói, naquele momento, recusou o pedido de Nemiróvitch-Dântchenko, mas prometeu que permitiria a montagem do drama no palco... só após a sua morte.

O Teatro de Arte de Moscou foi o primeiro grupo a obter o direito de encenar a peça, logo após a morte de Tolstói, em 1910. Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko trabalharam em conjunto para montar *O Cadáver Vivo*, que veio a ser “um dos espetáculos mais maravilhosos daquele teatro”⁸. O sucesso da estréia no Teatro de Arte de Moscou era profético: ele se tornou o prenúncio do destino, incrivelmente bem-sucedido, de *O Cadáver Vivo* no teatro do século XX. O drama de Tolstói foi mais do que oportuno, revelando tudo o que havia de “tolstoiano” na natureza artística do teatro: verdadeira manifestação de amor pelo ser humano – mesmo que, às vezes, seja apresentado como pecador –, bem como a expressão de uma fé profunda de que, em

cada ser humano, existe, afinal, algo de “divino”. E não há como não concordar com o respeitado historiador da literatura russa D. Sviatopolk-Mírski, que afirmou que, dessa última peça de Tolstói, transbordam

“[...] uma enorme piedade, cheia de ternura, para com toda a humanidade, perdida e pecadora, e um respeito ao sofrimento humano, quer se trate de um alcoólatra, abandonado por todos, ou de uma soberba mãe, da alta-sociedade. *O Cadáver Vivo* representa a última manifestação do gênio tolstoiano. Está evidente que a peça foi escrita por uma pessoa muito idosa, com aquela amplitude e suavidade do olhar que, quando acontecem de surgir, são o melhor enfeite da velhice”⁹.

O próprio Tolstói reconheceu que, em *O Cadáver Vivo*, ele “não se propunha estabelecer quaisquer metas didáticas ou educacionais, submetendo-se, unicamente, à emoção artística”¹⁰. A peça consegue ultrapassar a inclinação melodramática e, sendo isenta de artificialismo teatral, aproxima-se da linguagem do *novo drama*. Isso proporciona uma oportunidade surpreendente de vivenciar toda a profundidade e a sutileza dos sofrimentos psicológicos, não apenas por meio das palavras, mas por tudo aquilo que está oculto, atrás do verbal. É preciso observar que Tolstói, como nenhum outro clássico russo, sabia de maneira simplesmente genial descrever, com vastíssima diversidade de nuances, a difícilíssima “dialética da alma humana”. Toda a estrutura do drama está construída sobre aquilo que deixou de ser dito, em cima das insinuações, da contradição, indefinida, das reações emocionais dos personagens. Já em um dos primeiros ecos à publicação (póstuma) de *O Cadáver Vivo*, Serguéi Volkónski bem define as particularidades do método dramático de Tolstói: “E eis o que é surpreendente nesta peça [...] é que até nem as próprias palavras são importantes, nem são o principal; o que importa não é o que os personagens dizem, nem aquilo que eles fazem – eles não fazem nada – mas o que acontece com eles”¹¹.

7 Com efeito, o nome da peça faz lembrar também a clássica obra de Gógol *Almas Mortas*.

8 Nemiróvitch-Dântchenko, *Tvórtcheskoie nasliédie (Herança Artística)*, Moscou, Ed. TAM, 2003, p. 456.

9 Sviatopolk-Mírski, *Istória rússkoi literatúri (História da Literatura Russa)*, Novossibirsk, Ed. Svinin i sinoviá, 2005, pp. 535-6.

10 Apud E. Poliakova, *Teatr Lvá Tolstogo (Teatro de Liev Tolstói)*, Moscou, Ed. Iskústvo, 1978, p. 241.

11 Apud A. Aníks, *Teória dramí v Róssii ot Púchkina do Tchekhova (Teoria do Drama na Rússia de Puchkin até Tchekhov)*, Moscou, Nauka, 1972, p. 540.

Tal como os dramas de Tchekhov, Tolstói cria a tessitura do *novo drama* por meio de nuances e indefinições. Torna-se difícil determinar o conflito dramático em *O Cadáver Vivo*; os atos dos personagens, que eram considerados por Hegel uma das principais características do gênero dramático, perdem sua definição. Sendo assim, o drama de Tolstói elimina as oposições básicas entre protagonista e antagonista. Será que existe aqui a tensão irresolúvel do triângulo amoroso, típico do melodrama? À primeira vista, pode parecer que sim: Liza está infeliz com Fiédia Protássov, seu esposo sempre bêbado, gastador e decaído, e se apaixona por Víktor Kariénin, um homem impecável de todos pontos de vista. (Certamente, na criação desse personagem, observa-se a relação paródica do escritor com sua própria obra anterior. Kariénin do drama tem muito em comum, ou seja, é um “duplo” do seu homônimo do romance *Anna Karenina*.) Mas Tolstói nunca seria o grande artista de sutilezas da *dialética da alma* humana se se deixasse cair em banalidades melodramáticas. Vê-se como é complexo o relacionamento entre Liza e Fiédia; afinal, o que existe entre ambos é um amor, cheio de tortura, por não poderem viver juntos e, ao mesmo tempo, sofrerem em virtude disso. Para não atrapalhar “o futuro feliz” de Liza com Kariénin, Fiédia imita o suicídio, mas quando se verifica que ele ficou vivo e esse fato ameaça a nova vida conjugal da sua ex-mulher, Fiédia suicida-se de verdade.

E, muito embora Liza tentasse se convencer de que a vida “correta” com Kariénin lhe proporcionaria a felicidade, sentimos nas cenas de “felicidade conjugal”¹² de Liza e Kariénin toda a impossibilidade desse tipo de *happy end*. Por meio do seu predileto procedimento de estranhamento (*ostraniênje*), primeiro anotado por Víktor Chklóvski em seu clássico ensaio “A Arte como Procedimento”¹³, Tolstói mostra *as convenções teatrais e a artificialidade da “felicidade conjugal”* de Liza e Kariénin. O que é considerado “correto”, pelo senso comum, torna-se tão enfadonho e careta que mata o sentimento vivo e verdadeiro

que é o amor. A cena da felicidade de Liza e Kariénin não convence, é uma ficção, como “casa de bonecas” que se desmontaria assim que chegasse a carta de Fiédia, em que ele escreve: “Incomodo-os, portanto devo acabar comigo. [...] Devo acabar comigo. Então vou acabar comigo. Quando receberem essa carta, já não existirei”¹⁴. Assim que Liza lê essa frase, ela percebe que tudo é falso, que ela só finge que ama Kariénin.

A personagem principal de *O Cadáver Vivo* é Fiódor Protássov, ou simplesmente Fiédia, como o chamam. Esse homem encantador, fraco e pecador, que costuma beber, ao ter abandonado a família e rompido com seu meio social (a mais alta sociedade russa, à qual pertencia também o conde Lev Tolstói), passa a vida em farras com os ciganos. A principal justificativa de Fiédia é de não poder levar uma vida “correta”, que só tem a aparência de decente, mas que, em essência, está cheia das mentiras e hipocrisias dos condicionamentos sociais. Ele procura a verdade, a autenticidade e a naturalidade das relações humanas e da vida. E as encontra longe dos salões da alta sociedade, em meio aos ciganos, escutando as maravilhosas canções desse povo que, antes de tudo, valoriza a liberdade (na literatura russa, desde Púchkin, o tema do cigano sempre está ligado ao tema da liberdade). E, mais uma vez, podemos anotar os traços autobiográficos da peça refletidos nesse motivo cigano, pois se sabe que Serguéi, o irmão mais velho de Lev, estava casado com a cigana Macha. Em *O Cadáver Vivo* é justamente a cigana Macha que encanta Fiédia. Fica óbvio que ele guarda uma paixão platônica por ela, por isso é tão difícil concordar com a sugerida idéia do divórcio, que a família de Kariénin exige dele, pois, para obtê-lo, Fiédia seria obrigado a mentir, confessando publicamente haver praticado adultério com a cigana. Quando o príncipe Abriézkov, a pedido da família Kariénin, vem falar com Fiédia sobre o divórcio, Fiédia lhe responde:

“Que devo fazer? Ponha-se no meu lugar. Nem tento me tornar melhor. Sou um canalha. Mas há coisas que não posso fazer

12 *Felicidade Conjugal* (1859), novela de Tolstói. Essa cena da felicidade familiar de Liza e Kariénin é, com certeza, uma reelaboração paródica do epílogo de *Guerra e Paz* que relata a vida conjugal feliz de Natacha e Pierre Besúkhov.

13 Chklóvski, *O teórici prósi* [Sobre Teoria da Prosa], Moscou, Soviétski píssátel, 1983, pp. 9-25.

14 Tolstói, *Sobránie sochinéni v 22 tomakh* [Coletânea das Obras em 22 Volumes], Moscou, Khudojéstvénoia Literatura, 1982, v. 11, p. 316.



Foto do escritor
com a família

a sangue-frio. Não posso mentir a sangue-frio. [...] Já faz dez anos que levo essa vida desgraçada. [...] Como cheguei a minha destruição? Primeiro, pela bebida. Não é porque o vinho seja saboroso. Mas por mais que eu faça, sinto que não é o que deveria fazer e fico envergonhado... Agora estou falando com o senhor e estou com vergonha. E imagine ser um decano, trabalhar no banco, que vergonha, que vergonha... E só quando bebo, a vergonha passa. E a música verdadeira, não aquelas óperas e Beethoven, mas ciganos. Isso que é vida, abastece a gente de energia. E também há aqueles simpáticos olhos negros e sorrisos.

E quanto mais me deixo levar por isso, mais vergonha sinto depois”¹⁵.

Não é por acaso que Fiédia usa tantas vezes uma das palavras-chaves do Tolstói tardio, *vergonha*, que tanto o próprio autor, quanto o seu personagem sentem por causa da falsidade, das convenções sociais absurdas que os rodeiam e que os fazem se sentir forasteiros da vida social.

O caráter principal do drama constrói-se pela lógica do paradoxo, um dos procedimentos prediletos de Tolstói. Um primeiro aspecto dessa lógica pode ser constatado no modo como, pelas falas das personagens,

¹⁵ Idem, *ibidem*, pp. 306-7.

ele cria o retrato de Fiédia: antes de surgir no palco, ele é, ao mesmo tempo, “ruim” e “maravilhoso”, “trapo” e “encantador”. A lógica do paradoxo também se torna a base do enredo: Fiédia é considerado “o cadáver vivo” porque fingiu que se suicidara. Mas, ao mesmo tempo, é óbvio que, para o autor, Fiédia é o herói mais vivo, que está vivendo de verdade e não fingindo viver, como fazem muitas outras personagens da peça. A situação dramática da peça é tão paradoxal que parece uma comédia absurda: o homem é julgado porque ficou vivo e não se suicidou.

O Cadáver Vivo trata do drama do “homem natural”, que não segue os princípios estabelecidos e aceitos por todos. Sobre a personagem principal, Fiédia Protássov, “pesa a maldição da riqueza original”¹⁶, aquela mesma que o próprio Tolstói passou a sentir tão fortemente no final da sua vida. Essa “maldição da riqueza” e o motivo da vida indevida também definem outro tema muito importante para a obra do último período de Tolstói – o da retirada, da partida ou fuga, sendo este um tema profundamente autobiográfico, segundo a anotação precisa de M. Bakhtin¹⁷. E suas personagens, como Fiédia Protássov, realizam antes aquilo com o que sonha o autor.

Essa peça de Tolstói é muito pessoal. Trata-se de questão, talvez, mais dolorida no último período da vida: um desejo profundo e permanente de fugir para fora da família, para fora do casamento... Em junho de 1884, Tolstói anota no seu diário: “Tudo ficou terrivelmente penoso para mim. Eu fui-me embora e quis ir-me embora de vez, mas a gravidez dela [da esposa] me obrigou a voltar do meio do caminho para Tula”¹⁸.

A possibilidade de fuga é uma forte tentação durante todo o último período da vida do escritor, realizada somente no seu final quando, em 28 de outubro, Tolstói foge efetivamente de casa e faz seu último caminho terrestre até a pequena estação de trem Astápovo, onde morre em 20 de novembro de 1910.

Vale a pena anotar que a principal personagem da obra inteira de Tolstói é um homem que busca a verdade, sendo esse o

objetivo da sua existência terrena. Todos os prediletos heróis tolstoianos passam pela crise espiritual, pela aspiração por uma nova vida, pura e consciente. E aos personagens das obras tardias de Tolstói dá-se a oportunidade de romper radicalmente com tudo o que há de “material” e ingressar no mundo da liberdade. Esse ingresso está ligado a uma enorme força de vontade, com a negação dos condicionamentos sociais e, em geral, de tudo o que é imposto ao indivíduo pelas formas externas da sua existência. E o último drama de Tolstói, com certeza, baseia-se também nessa idéia de “afastamento” do mundo material, na idéia da liberdade espiritual em forma de renúncia de tudo que é morto e imóvel, na idéia de autodeterminação da personalidade, em oposição ao que foi dado e imposto. Por outro lado, para Tolstói isso significa uma volta à natureza humana, profundamente moral na sua origem.

O desencadear catastrófico de acontecimentos eleva o conflito dramático à colisão trágica. A impossibilidade de resolver o nó das relações familiares leva Fiédia ao suicídio de fato durante o processo de julgamento, no tribunal. Finalmente o “cadáver vivo” morre. Mas essa última cena do tribunal e do suicídio de Fiédia nem um pouco parece o final *comme il faut*, não resolve nada, o verdadeiro tribunal é a consciência, aquela questão que se torna central da literatura russa, desde Dostoiévski... Como aponta Lotman,

“[...] em antítese de misericórdia e justiça, a idéia russa, baseada no princípio binário, opõe-se às regras latinas, baseadas no espírito de lei: *Fiat justitia — per eat mundus e Dura lex, sed lex*. [...] Nisso se revela a antítese do direito estatal e de moral, de política e de santidade individuais. [...] Tolstói declara a supremacia da consciência sobre a lei e a supremacia da confissão sobre o tribunal”¹⁹.

Ao contrário de todas as outras obras de Tolstói, o final da peça fica aberto, tal como acontece no *novo drama*.

16 Segundo uma observação bem acertada da pesquisadora russa E. Poliakova (op. cit., p. 241).

17 Bakhtin, op. cit., p. 180.

18 Tolstói, *Pólnoe sobráníe sotchinéní v 90 tomakh* [Obras Completas em 90 Volumes], v. 49, p. 105.

19 Lotman, *Semiosfera*, São Petersburgo, Ed. Iskústvo-SPB, 2000, p. 143.