UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA

LUIZA NASCIMENTO ALMEIDA

**Movimentos de criação literária em Lev Tolstói: um estudo da
representação do homem natural e da tradição musical russa à luz de
*Cossacos - Novela do Cáucaso***

SÃO PAULO

2017

LUIZA NASCIMENTO ALMEIDA

**Movimentos de criação literária em Lev Tolstói: um estudo da
representação do homem natural e da tradição musical russa à luz de
*Cossacos - Novela do Cáucaso***

Versão Original

Tese de Doutorado apresentada junto à Universidade de São Paulo –
Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-
Graduação em Literatura e Cultura Russa, como requisito para obter o
título de Doutora.

Área de concentração: Letras

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Elena Vássina

SÃO PAULO

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A447m Almeida, Luiza
Movimentos de criação literária em Lev Tolstói: um estudo da representação do homem natural e da tradição musical russa à luz de Cossacos - Novela do Cáucaso / Luiza Almeida ; orientador Elena Vássina. - São Paulo, 2017.
163 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Orientais. Área de concentração: Literatura e Cultura Russa.

1. Lev Tolstói. 2. Literatura Russa. 3. Música Tradicional Russa. 4. Jean-Jacques Rousseau. 5. Etnomusicologia. I. Vássina, Elena, orient. II. Título.

Nome: Luiza Nascimento Almeida

Título: Movimentos de criação literária em Lev Tolstói: um estudo da representação do homem natural e da tradição musical russa à luz de *Cossacos - Novela do Cáucaso*

Tese de Doutorado apresentada junto à Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, como requisito para obter o título de Doutora.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Professora Doutora Elena Vássina, pelos ensinamentos, carinho, paciência e confiança.

Ao Professor Doutor Noé Silva, por ter me guiado em um momento anterior.

A Iuri e Marina Tchirkov, pela hospitalidade com que me receberam em São Petersburgo e pela atenção a mim dedicada durante a expedição que fizemos no Cáucaso.

Às meninas do conjunto Tchapura e aos rapazes do grupo Bratina, que perpetuam, sob a tutela de Iuri Tchirkov, um belíssimo trabalho de resgate da cultura cossaca e através dos quais eu pude conhecer com mais propriedade a música dos cossacos do Cáucaso.

À Professora Doutora Rachel Platonov, por ter me recebido como aluna visitante na Universidade de Manchester, na Inglaterra.

Aos docentes, discentes e funcionários da FFLCH/USP, sobretudo do DLO, por possibilitarem que eu percorresse meu caminho acadêmico sob o abrigo da instituição.

À FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processo nº 2012/25193-3, cujos recursos foram imprescindíveis para o desenvolvimento da pesquisa.

A Puchkin, fundador da literatura russa, e seus antepassados
africanos;

Aos compositores anônimos da música tradicional de todos
os povos do mundo;

Aos meus ancestrais africanos, que vieram, de África,
sequestrados pelos europeus para povoar e musicalizar o
Novo Mundo;

Ao meu avô, sambista e alfaiate, Olivier Almeida
(in memorian).

Ao meu tio-avô, escritor, Jorge da Paz Almeida (in
memorian)

Às minhas queridas avós, Carmencita e Geralda (in
memorian)

Aos meus amaríssimos pais, Helena e Denizart.

Ao meu irmão, André.

Ao João Ricardo (meu eterno bebê) e à Mirela, meus
sobrinhos.

RESUMO

ALMEIDA, Luiza Nascimento. **Movimentos de criação literária em Lev Tolstói:** um estudo da representação do homem natural e da tradição musical russa à luz de *Cossacos - Novela do Cáucaso*. 2017. 164f. Tese (Doutorado em Literatura Russa - Departamento de Letras Orientais. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017. 1 CD.

A partir da obra *Cossacos*, romance de Lev Tolstói cuja narrativa tem como protagonista os cossacos de Grében, a tese faz um extenso estudo acerca do homem natural e de seu principal veículo de expressão, a música, fruto da relação desse personagem com seu meio. A análise se fundamenta nos escritos do filósofo Jean-Jacques Rousseau (maior mestre do autor russo) a respeito do estado de natureza e da origem da linguagem musical – primeira forma de comunicação que o selvagem, incitado pelas necessidades morais (e não físicas), ter-se-ia utilizado para travar contato com seu semelhante. O capítulo inicial se atém no Cáucaso, localidade montanhosa ao sul da Rússia, onde a história se desenrola e que é palco de obras-primas da literatura russa que precederam *Cossacos*. Os capítulos seguintes, então, dedicam-se a elucidar por que motivo Tolstói teria representado seu personagem, herdeiro do “bom selvagem” de Rousseau, como um homem ávido pela música - um *Homem-Música*. Para isso, o trabalho se propõe a trilhar o caminho empreendido pelo próprio Tolstói, procurando dimensionar a relação do autor com a música e com esse homem tradicional que, no decurso de sua trajetória, retratou sob inúmeras roupagens.

Palavras-chave: Cossacos; Tolstói; Música; Rousseau; Cáucaso.

ABSTRACT

ALMEIDA, Luiza Nascimento. **Movements of literary creation in Lev Tolstoy:** a study of the representation of natural man and the Russian musical tradition in the light of Cossacks - Caucasus Novel. 2017. 164f. Thesis (Doctorate in Russian Literature - Department of Oriental Letters, University of São Paulo, São Paulo, 2017. 1 CD.

Taking its cue from the novel "Cossacks" – Lev Tolstoy's work that featuring the Grebenski Cossacks as protagonists – the thesis develops an extensive study of the "natural man" and music, his most remarkable means of expression and a product of his relationship with his surroundings. This study bases itself on the writings of philosophe Jean-Jacques Rousseau – the Russian author's premier influence – regarding the State of Nature and the origins of musical language and, allegedly, the earliest means of communication borne out of his moral (and not physical) need to establish contact with his equal. The first chapter deals with the Caucasus, a mountainous region in southern Russia where the story takes place – as do numerous masterpieces that preceded Tolstoy's novel. Subsequent chapters attempt to explain the reasons why the author presented his character, a successor to Rousseau's "noble savage", as a man craving for music – a "Music-Man", so to speak. As such, this study intends to trail Tolstoy's own path and map out his relationship with music and with this traditional man so often portrayed, under numerous guises, in his oeuvre.

Keywords: Cossacks; Tolstoy; Music; Rousseau; Caucasus.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – Uma zapievala	9
1. O PALCO: O CÁUCASO	13
1.1 A construção do mito	13
1.1.1 O gigante	13
1.1.2 As guerras	17
1.1.3 Os heróis	17
1.1.3.1 Iermólov	17
1.1.3.2 Chamil.....	19
1.1.4 Os cossacos	29
1.1.4.1 Os primeiros cossacos	29
1.1.4.2 Às margens do Rio Térek	31
1.2 A literatura	31
1.2.1 Rousseau e Karamzin	32
1.2.2 Púchkin e o Cáucaso	34
1.2.3 Bestújev-Marlinski e Lérmontov	36
1.2.4 Tolstói rumo ao Cáucaso	41
2. O COMPOSITOR: ROUSSEAU	44
2.1 O bom selvagem	45
2.1.1 A influência interdisciplinar de Rousseau em Tolstói	45
2.1.2 A bondade como atributo natural do homem	47
2.1.3 O estado de natureza	49
2.1.4 O fim do estado de natureza	57
2.2 A música segundo o bom selvagem	62
2.2.1 Teoria sobre a base natural da cultura e da variabilidade cultural	67
3. O INTÉRPRETE: TOLSTÓI	73
3.1 Da música tóxica à infecção musical	79
3.1.1 Intoxicação/Infecção e transe	81

4. A PEÇA: <i>COSSACOS</i> – <i>UMA NOVELA DO CÁUCASO</i>	90
4.1 Uma prévia: expedição ao Cáucaso	90
4.2 A música tradicional russa	94
4.3 Tolstói e o Cáucaso – um prelúdio	106
4.4. <i>Cossacos</i> ou o <i>Homem-Música</i>	111
 CONCLUSÃO	 134
 BIBLIOGRAFIA	 139
 ANEXOS	 146

INTRODUÇÃO – Uma zapievala

Em 2011 eu estive pela primeira vez em terras eslavas: Belarus. O país, que fizera parte do Império Russo e da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, assemelhava-se muito mais à ideia que uma forasteira como eu poderia fazer da Rússia do que à própria Rússia. Especialmente, cumpre observar, em função do isolamento promovido pelo presidente Alexander Lukachenko, que, em 1994, instalou um regime tenso (que perdura até hoje) alcunhado perversamente de “última ditadura da Europa”.

Na ocasião, estive no país por alguns meses, no intuito de aprimorar meu conhecimento da língua russa. Morava em uma *Komunalka* – apartamento comunal prevalecente à época da URSS – na Avenida *Nezavicismosti*¹, com alguns jovens bielorrussos e russos. Eles admiravam a música tradicional russa e se deleitavam em me apresentar esse universo. Não falo, cabe salientar, da rica música popular de caráter mais urbano ou de nomes que se fizeram nessa esteira, como o grande Vladimir Vysotsky, conhecido além dos limites eslavos, mas da música rural, funcional, pilar cultural primário do povo e para a qual toda a dinâmica do cotidiano do campo converge. Nesse território em específico, não há nomes, compositores ou autores, mas um canto uníssono que manifesta a vontade da coletividade e ressoa uma identidade. Essa música chegou até mim, assim, através da convivência com os colegas com os quais eu dividia o *kvartira*² e que costumavam cantarolar músicas tradicionais ucranianas, bielorrussas e, especialmente, peças cossacas (russas). Essas últimas me encantavam – e, particularmente, a canção *Chamil* se tornou uma espécie de “mantra” que eu repetia durante minha estadia no país. Qual não foi minha surpresa ao descobrir que *Chamil* era um dos mais importantes temas musicais do repertório dos cossacos de Grebén, os mesmos retratados por Lev Tolstói na novela *Cossacos*! Como se não bastasse, o próprio Chamil, maior líder muride do Daguestão, figurava como um dos principais personagens do belo romance do conde de Iásnaia Poliana, o emblemático (e caucasiano) *Khadji-Murát*. Coincidência ou não, quando tive esse primeiro contato com a fascinante música dos cossacos de Grében, eu já estava envolvida profundamente com a obra e a vida de Tolstói, tendo finalizado um mestrado sobre a

1

проспект Независимости (Avenida Independência).

2

Квартира (Apartamento).

representação da morte na literatura do autor. Conhecia, portanto, seu vínculo com o homem do campo – que ele sempre quis ser – e o que esse homem para ele representava: um ideal que lhe incutiu o *sentido da vida*, e que, de certo modo, acabou levando-o à morte.

Ao ler *Cossacos*, percebi que a música ali não era apenas um adereço lançado a ermo ou um elemento irrelevante, circunstancial, banal (mesmo por que Tolstói não é um escritor afeito a tais investidas), mas que ela dava voz aos personagens, marcando momentos-chave da trama. Tratava-se, a bem dizer, de tema intermitente, fio condutor e elemento subentendido, que, por sua vez, norteava o discurso exposto. Por meio da música, o homem natural de Tolstói se comunicava e, mais do que isso, a música, em *Cossacos*, fundamentava o universo desse homem.

A partir dessa percepção, resolvi fazer um estudo mais detido da relação entre a *música tradicional* e o *homem natural* (o personagem que a entoia) em *Cossacos* (a obra literária), a fim de compreender o *movimento criativo de Lev Tolstói*. A melhor maneira de fazê-lo seria por partes, até que, em um capítulo derradeiro, eu pudesse unir essas partes em um estudo pormenorizado da novela, orientado por minha investigação e conclusões anteriores:

As etapas do trabalho, portanto, seriam:

- *Conhecer os antecedentes dessa história*. E isso significava conhecer o Cáucaso, ambiente e contexto no qual *Cossacos* toma forma; habitat do homem natural e palco de sua performance musical. Por que o Cáucaso? Por que Tolstói foi para essa região e escreveu sobre ela? Proponho-me, assim, a responder a essas questões, na ânsia de conhecer melhor o empreendimento do autor no capítulo inicial desse trabalho.

- *Conhecer o homem natural*. Sabemos que a concepção de Tolstói acerca do homem natural, do selvagem que ele busca representar em inúmeros personagens – e não só no cossaco –, tem suas origens na concepção de Rousseau acerca desse homem e do meio/tempo em que ele vive, denominado, pelo pensador, de *estado de natureza*. Rousseau era sua maior influência. Diante disso, cabe-nos, primeiramente, retornar a essa influência para conhecer em que fonte bebe o *cossaco* de Tolstói.

- *Conhecer a música do homem natural*. É preciso entender qual função a música exerce na vida do homem natural e no estado de natureza, para compreendê-la no âmbito de *Cossacos*.

Poucos sabem, mas, além de pensador, Rousseau também era músico e teorizou bastante a respeito da música. Por isso, investigar o comportamento do homem natural em comunidade

também é perceber que ele é, sobretudo, um *homem-música*, uma vez que, como Rousseau irá nos explicar, fazendo-nos entender mais profundamente a novela de Tolstói, a música é seu veículo de comunicação primário.

Tolstói e Rousseau compartilhavam do pensamento de que a música é uma forma de linguagem³ e, nesse esteio, acreditavam que, talvez mais do que qualquer outra forma de manifestação humana, ela designa o que chamamos de cultura. Todo complexo cultural de um povo, de uma maneira ou de outra, estaria contido na música. Todos os aspectos de sua identidade – sejam eles mundanos ou espirituais – afluíam rumo ao estuário do canto, da melodia, da sonoridade organizada.

Este trabalho parte da premissa, portanto, de que a música e a linguagem verbal, convencional, tem a mesma origem, servem a propósitos semelhantes, que visam ao “comunicar”, ou, melhor dizendo, o “bem comum”. O musicologista francês Jules Combarieu salienta que

Nos albores da vida humana, o mundo sonoro teria sido capaz de expressar nossa consciência em sua totalidade. Com o passar do tempo, por especialização progressiva, ter-se-ia afirmado a apreensão de duas realidades: uma, intelectual, centrada no conceito, outra no emocional. Consequentemente, a comunicação sonora ter-se-ia bifurcado em duas linguagens distintas. A expressão musical teria acentuado e enriquecido o aspecto realista da linguagem instintiva, e a poética, o inteligível (RIBEIRO: 2002, p.52).

Rousseau, entretanto, vai além, pois, para ele, a melodia teria sido a primeira forma de linguagem empregada pelo homem, a fim de se comunicar. John Blacking, nesse rastro, considera-a um sistema modelador primário.

Diversamente da música, a linguagem verbal pressupõe processos cognitivos mais fundamentais, como categorização, transformação e particularmente a transfiguração simbólica da experiência, pouco acessíveis nos albores da consciência humana. (RIBEIRO: 2002, p.53).

Sendo um sistema modelador primário, portanto, a música foi o primeiro veículo de comunicação à época dos primeiros homens: o homem natural de Rousseau que, no estado da natureza, não gozava dos recursos mentais necessários à fala.

A música, sob esse prisma, estaria na gênese do mundo. Seria linguagem que rompe as fronteiras do tempo e do espaço e ascende à imortalidade, à ancestralidade, a mundos além e aquém. O velho aforismo “quem canta seus males espanta” encontraria, tanto em Rousseau, quanto em Tolstói (a despeito de *A Sonata Kreutzer* supostamente suscitar o contrário), plena ressonância.

3

Solange Ribeiro, em *Literatura e Música*, observa que há dois tipos de teóricos: aqueles que entendem a música como uma forma de linguagem, de comunicação; e aqueles para os quais a “música nada significa além de si própria” (RIBEIRO: 2002, p.52).

- *Conhecer o significado da música para Tolstói.* Não há como compreender a música em *Cossacos*, obra literária cujo intérprete é Tolstói, sem compreender como o autor russo se relacionava com esse meio de expressão e como o assimilava em sua vida e obra.

- *Fazer uma análise da obra de Tolstói tendo em vista os tópicos anteriores.* Ao final, pretendemos entender, página a página, **por que motivo o cossaco não poderia ser representado por Tolstói de outra forma, senão como um verdadeiro *Homem-Música*.**

Vamos a isso.

1 – O PALCO: O CÁUCASO

Antes de adentrarmos por qualquer tema referente ao cerne deste trabalho, achamos por bem, como fizeram os russos, conquistar o Cáucaso – ou, pelo menos, como fizeram otomanos e persas, desbravá-lo. *Cossacos*, de Tolstói, é apenas a ponta do *iceberg* que se debruça sobre um mar de mitos, lendas, povos distintos, culturas e, sobretudo, guerras, que, ao longo de séculos, foram travadas pela submissão de um território. Nesse, como veremos, alguns generais foram bem-sucedidos, vide o caso do sanguinário russo Iermólov. Outros, como Chamil, nem tanto, embora, dada a admirável postura, tenham cravado seu nome na história e, com efeito, na literatura, a exemplo de outra novela de Tolstói: *Khadji-Murát*. Nesse sentido, Lev Tolstói não foi o primeiro ou o último escritor a dissertar sobre o Cáucaso ou sobre seus personagens característicos. Outros autores de obras igualmente basilares o antecederam, como Púchkin e Lérmontov, assim como seguiram-lhe os passos.

Por isso, as perguntas que demandam respostas, em um primeiro momento, dizem respeito a esse lugar e, o que, ao longo de eras, tornou-o progressivamente atrativo, enfeitando cidadãos cujo deleite advinha de qualquer informação sobre essa terra longínqua e impoluta. A conquista não se tratava tão-somente de alargar territórios nacionais ou de agregar contingente populacional, mas de embarcar rumo a certa ilusão selvagem, concernente ao homem natural, imerso nas promessas do Bom, do Bem, do primitivo, do autóctone, o que a influência de Rousseau, não só em Tolstói, mas na literatura do período romântico em geral, explicará muito bem. O exame desse pano de fundo, portanto, desse prólogo histórico, torna-se imprescindível para que possamos, em um momento posterior, chegar apropriadamente àquilo que nos move.

1.1 A construção do mito

1.1.1 O gigante

As peculiaridades físicas do Cáucaso seriam suficientes para credenciá-lo como um lugar de atmosfera mítica e de planos heroicos. Da península de Taman no Mar Negro à península de Abseron no Mar Cáspio, estende-se sua principal cadeia de montanhas. Se a oeste as montanhas são baixas e arborizadas, no centro, elas elevam-se e passam a apresentar-se da forma que o imaginário coletivo as entende: cobertas de mantos glaciais. Aqueles que visitam as cidades cortadas por esse colossal amontoado de aclives e declives, não só ficam encantados com a composição de tons, a

natureza exuberante, como percebem que a população local se organiza até hoje ao seu redor. Em Dombai, por exemplo, localidade de Karatchaev-Tcherkéssia, feiras com diferentes tipos de produtos típicos, mas especialmente aqueles feitos de pele animal, margeiam a estação de esqui. A bordo dos teleféricos, os visitantes são conduzidos de uma paisagem a outra e, mesmo no verão, sentem a temperatura descer substancialmente, conforme se aproximam do pico mais alto, o Dombai-Iolgen.

Dois largos rios de importância descomunal, como veremos mais adiante, especialmente para demarcar as linhas cossacas, nascem do centro da cordilheira central do Cáucaso: o Kuban, que brota do sopé do monte Elbrus e flui para o Mar de Azov; e o Térek, cuja nascente se encontra no monte Kasbek e a foz no Mar Cáspio. “O Cáucaso marca não só os limites entre Europa e Ásia, como também estabelece contornos de reinos animais e vegetais” – salienta Von Haxthausen (1855, p.15, tradução nossa). Apesar de sabermos que esses picos, embora ofusquem aqueles dos alpes suíços, não sejam páreo para as montanhas do Himalaia, em tempos remotos, acreditava-se que eles eram a mais elevada cadeia montanhosa de um mundo até então conhecido.

Há 25 milhões de anos, duas enormes massas de terra colidiram no lugar hoje conhecido como a interseção entre a Europa e a Ásia. Elas chocaram-se uma contra a outra com tanta violência que, no decurso dos tempos, suas extremidades avultaram-se na direção do céu, enrugando-se em uma série de dobras sanfonadas. Uma linha irregular de picos e vales, estendendo-se cerca de setecentas milhas de noroeste a sudeste, erguendo-se para separar a grande extensão da estepe Eurásiana dos áridos planaltos do leste da Anatólia e oeste da Pérsia. Desde a antiguidade, essa terra tem sido chamada de Cáucaso [...] (HAXTHAUSEN: 1855, p.15, tradução nossa).

Não é por acaso que tal descrição, do estudioso Charles King, remete-nos ao início (ou ao fim) dos tempos. Nas lendas sobre o Cáucaso, parece mesmo residir a gênese do mundo ou o prenúncio do apocalipse. O monte Ararate, localizado entre a Turquia e a Armênia, sul do Cáucaso, símbolo do nacionalismo dessa nação, é citado na tradição judaico-cristã como o local em que, após a passagem do dilúvio, a Arca de Noé teria ancorado. Seria o começo dos tempos, tendo os zênites do Cáucaso, muito além das planícies, como um ponto de partida:

E as águas começaram a retirar-se de cima da terra, recuando progressivamente; e ao fim de cento e cinquenta dias, as águas tinham diminuído. *E no sétimo mês, no dia dezessete do mês, a arca veio a pousar nos montes de Ararate.* E as águas continuaram a diminuir progressivamente até o décimo mês. No décimo mês, no primeiro do mês, apareceram os cumes dos montes. (BÍBLIA: 1969, *on-line*)⁴.

Na tradição islâmica, por outro lado, o profeta Mohammad associa a terra impoluta ao ocaso, situando, para além do Cáucaso, Gogue e Magogue, entes de natureza má e destrutiva.

Na antiguidade, as tribos do oeste asiático e europeu que habitavam o sopé das montanhas caucasianas “jamais pisadas pelo homem” (VON HAXTHAUSEN, 1855 p. 2, tradução nossa), acreditavam que essas compreendiam os limites da civilização humana, além das quais se deslocavam hordas truculentas de bárbaros, destituídos de história ou nome, como enfatiza Von Haxthausen (1855, p.2), chamadas de “Citas e Hiperbóreos”. Os primeiros, no século IX a.C., teriam migrado da Ásia Central para Rússia e Ucrânia, a fim de fundar um largo império centrado no que hoje é a região da Crimeia. Embora já haja evidências concretas, especialmente arqueológicas, que comprovem a existência desse povo, até o século XX ele era conhecido apenas em função dos relatos de Heródoto. Nota-se que os Citas eram admirados por serem, como os cossacos, exímios cavaleiros e guerreiros. O mesmo Heródoto escreveu sobre os Hiperbóreos, que, na mitologia grega, caracterizaram-se por ser o povo mítico que prestava culto a divindades como Apolo e Ártemis. O nome faz referência a Bóreas, o “vento do norte”, uma vez que residiam em uma região paradisíaca “além do vento do norte” (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA: [20--], *online*). O historiador grego, já no século V a.C., descreveria o Cáucaso como “A mais larga e alta de todas as cadeias de montanhas, habitada por muitas tribos diferentes, muitas das quais vivendo da vegetação selvagem” (VON HAXTHAUSEN, 1855. p.2, tradução nossa). São inúmeros os mitos que tem como pano de fundo o Cáucaso e suas montanhas de picos glaciais. Segundo Vox Haxthausen, na mitologia persa, quando a raça de Divs e Jinns, habitantes de um universo pré-humano, indispueram-se com a divindade, foram enviados ao Cáucaso. Já na mitologia grega, Prometeu foi acorrentado às rochas do Cáucaso por Zeus, irado quando o titã roubou o fogo do céu para os mortais. Ésquilo eternizaria o mito em *Prometeu Acorrentado*, tragédia grega ambientada no Cáucaso, onde se localizava a Cítia, terra dos Citas, já mencionados.

Eis-nos chegados aos confins da terra, à longínqua região da Cítia, solitária e inacessível! Cumpre-te agora, ó Vulcano, pensar nas ordens que recebeste de teu pai, e acorrentar este malfetor, com indestrutíveis cadeias de aço, a estas rochas escarpadas. Ele roubou o fogo, — teu atributo, precioso fator das criações do gênio, para transmiti-lo aos mortais! Terá, pois, que expiar esse crime perante os deuses, para que aprenda a respeitar a potestade de Júpiter, e a renunciar a seu amor pela Humanidade. (ÉSQUILO: 2005).

A variedade de mitos que rondam o Cáucaso também reflete a diversidade de povos que lá deambularam ao longo das eras, vazando por entre as fronteiras demarcadas pelo homem, e, junto à exuberante natureza, ora amedrontadora, ora cativante, tornou-se um elemento que causaria fascínio aos estrangeiros, hipnotizados pela possibilidade do desconhecido e do selvagem.

Em busca de aventuras e, de acordo com King (2009, p.3), uma liberdade primeva, os russos

acabaram por se defrontar com fantasmas. “Deslumbre e terror estiveram sempre combinados nas concepções dos viajantes do Cáucaso. Por séculos, os viajantes viram a região como a terra de ambos nobres e selvagens” (KING: 1999, p.3). Sentimento com relação à natureza que, em 2009, o cineasta dinamarquês Lars Von Trier soube captar no filme *Anticristo*. Nesse, após a perda de um filho, um casal, em um ímpeto de fuga, abriga-se em uma cabana no meio da floresta. Eventualmente amistosa e aprazível, a mata circundante aos poucos os engabela em seus tentáculos, revelando, por sua vez, o selvagem e incoercível do espírito humano, que, vulnerável, deixa-se penetrar, na ânsia de mitigar a dor. No romance *Caninos Brancos*, o escritor americano Jack London, que copiosas vezes se debruçou sobre o tema, reflete sobre o entorpecimento gerado pelo “mundo selvagem”: “Não é do feitio do gélido mundo selvagem gostar de movimento. A vida é uma ofensa para ele, porque vida é movimento; e o mundo selvagem sempre almeja destruir o movimento. [...] o mundo selvagem maltrata e esmaga o homem até subjugá-lo.” (LONDON: 2014, p.22) Em *Cossacos*, Tolstói parece ter dificuldade em lidar com a morte que se dá na esteira do selvagem. Influenciado por Rousseau, entretanto, ele deixa a entender que, por estar calcado na dimensão da natureza, o selvagem, mesmo que incorra no derramamento de sangue, não obedece a quaisquer parâmetros racionais, e, por isso, não deve ser julgado. King explica que, para os russos, o Cáucaso era uma terra parcamente habitada, rude, sem lei, uma espécie de “faroeste” ao sul, “imbuído da mesma ambivalência magnética que caracterizou as noções americanas relativas aos limites a oeste” (KING: 1999, p.6). No Brasil, o sertão nordestino, notadamente de meados do século XIX ao início do século XX, suscitou fascinação e estranhamento semelhantes. Havia ali uma terra insólita, governada por leis naturais pouco afeitas ao homem dito “civilizado”, e, somado a isso, a figura do cangaceiro, personagem inquietante, herói autêntico desse habitat arisco, tão selvagem que quase maldito, representado nas figuras sedutoras de Lampião, Corisco ou Antônio Silvino, e que, nesse esteio, lança mão da carnificina para garantir honra e sobrevivência. Eis o verdadeiro herói brasileiro, que até nossos dias gera assombro e rende todo tipo de empreendimento artístico. A contraparte tupiniquim do cossaco, ousaríamos dizer, munido de sua ética particular e aterrorizando as comunidades às imediações. Um grito de liberdade em meio a uma terra ínvia, onde a grande parte dos habitantes vive da mesma e trágica cantilena.

Ainda sobre a diversidade de povos do Cáucaso, o explorador George Kennan assinala: “Os povos das montanhas do Cáucaso são formados de fragmentos de quase todas as raças e etnias da Europa e oeste asiático, do mongol de cara achatada ao grego de aspectos regulares” (KENNAN apud KING: 1999, p.9). Toda essa conflagração de elementos, que envolve um denso caldeirão étnico, fomentou entre os forasteiros uma vivaz impressão de que o Cáucaso era uma espécie de zona fronteira, onde, por seu turno, desencadeavam-se situações-limite, visto que diferentes

personagens, impérios, línguas, relevos e sociedades, comunidades e agrupamentos ali se amalgamaram. Em 1855, Vox Haxthausen diria: “Não há um só país, do mesmo tamanho, que compreenda tal variedade de raças, diferindo em origem, fisionomia, caráter, costumes e vestimentas, como esse.” (VOX HAXTHAUSEN: 1855, p.14, tradução nossa). Nessa época, ele menciona a ocorrência de 70 línguas diferentes na região. Por vezes, ele observa, “quatro ou cinco vilas possuem idiomas distintos, completamente ininteligíveis a qualquer outra aldeia” (VOX HAXTHAUSEN: 1855, p.15, tradução nossa), o que inclui, obviamente, algumas línguas originadas independentemente e um sem-número de dialetos. O noroeste arborizado entre o Mar de Azov e o Mar Negro, outrora refúgio do povo falante de línguas da família do circassiano, está hoje dividido em três repúblicas – Adiguéia, Karatchaev-Tcherkéssia e Kabardino-Balkaria (nessa última, os circassianos ainda são a maioria da população), e as províncias de Krasnodar e Stávropol. A Ossétia – dividida em Norte e Sul – ainda preserva, no centro do Cáucaso, sua população cristã antes cultivada pelo Império Russo com o propósito de intimidar a escalada muçulmana. Seguindo o curso do Rio Térek, a leste, encontram-se os tchetchenos e os inguchétios. Ao sul do Daguestão, dominado por variadas facções (avarianos, dargins, kumiks e lezgins), localiza-se o Azerbaijão, onde os persas estiveram presentes por um longo período. A oeste do Azerbaijão estão as terras habitadas por falantes das línguas kartvelianas, que têm como principal idioma o georgiano. Ao sul da Geórgia, situa-se a Armênia, onde se fala uma das poucas línguas nativas indo-européias no Cáucaso.

1.1.2 As guerras

Não é de todo relevante, para o que desejamos examinar nesse trabalho específico, discorrer sobre cada detalhe da odisséia bélica que se efetivou no Cáucaso e seus desdobramentos, o que, sobretudo nas localidades mais ao sul, repercute até os dias de hoje. É indispensável, contudo, que estejamos aptos a pontuar momentos dessa história, a fim de dimensionar com a devida propriedade os aspectos que constituem a personalidade deste habitante do Cáucaso, o cossaco, e da relação dele com a sua terra – elemento de suma importância ao homem natural. Passemos, então, a isso.

Os russos, desde o século XVI, consideravam o Cáucaso como parte de seus domínios, muito embora nessa época eles mal tivessem aportado por lá. No imaginário russo, entretanto, aquela localidade montanhosa envolta em mistérios mil era-lhes um direito. As grandes forças atuantes na região constituíam, de um lado, os Otomanos e, de outro, os Persas – esses últimos sob o domínio da dinastia Sefavid –, protagonizando uma intensa batalha islâmica ao sopé das

montanhas, cientes de que aqueles que prevalecessem seriam, por extensão, “os imperadores de todo o oeste asiático” (VON HAXTHAUSEN: 1855. p.36, tradução nossa). A julgar pela impetuosa sede de expansão, o Império Otomano foi um dos mais poderosos e temidos estados do mundo. Ele surgiu em 1453, quando os turcos conquistaram Constantinopla, hoje batizada Istambul, onde se situava Bizâncio, antiga capital do Império Bizantino ou Romano. A façanha ficou ao encargo de Mehmed II, que, ao desbancar os romanos, há mil anos no poder, constituiu o Império Otomano. Esse, em seu auge, abarcava a maior parte do sudeste da Europa, estados do Oriente Médio e do Norte da África. O domínio do Cáucaso, portanto, era uma consequência natural da política expansiva.

A dinastia Sefavid chegou ao poder na Pérsia ao suceder a influência da dinastia turco-mongol Timuride e dos turco-otomanos. Tornaram a Shi’a – uma das maiores vertentes da fé islâmica, ao lado da Sunni, vinculada aos otomanos – a religião oficial do país e reinaram por mais de 200 anos.

A bipolaridade do poder islâmico no Cáucaso e a inexatidão dos limites russos, ou de outros quaisquer, ajudava a reforçar a ideia de que se tratava, na realidade, de um território sem donos, ou, ao contrário, com muitos deles, de modo que alguns reis locais julgavam estar em mais instâncias do que de fato o faziam. Em 1820, Jacques-François Gamba, um diplomata francês, pontuou: “Eu nunca pude determinar se esses limites foram estabelecidos por políticos ou por invasões; ou se por povos que, naturalmente separados, não tinham nada em comum em termos de linguagem, traços ou caráter” (KING: 1899, p.21). Antes dos russos desembarcarem com seus planos megalomaniacos e exacerbar a devastação bélica do Cáucaso, Otomanos e Persas firmaram um acordo, assinando um tratado de paz (Paz de Amazia) que estabelecia, em resumo, que, aos primeiros, caberia o oeste e, aos últimos, o leste, conforme convém à localização geográfica de ambos. Mesmo assim, não ficaram livres da convulsão dos habitantes locais, que, eventualmente, aliavam-se a um ou outro lado, a fim de escaparem ao jugo.

Eis que em meados do século XVI, subleva-se pelos interstícios das montanhas o “vento do norte”, ou seja, as hordas moscovitas. Ivan IV captura o canato tártaro de Astrakhan, atingindo o Mar Cáspio em 1556. Ansiando por ocupar mais domínios, os russos enviam delegações diplomáticas à Geórgia, uma vez que, sendo também cristãos ortodoxos, esses poderiam ajudá-los no reconhecimento geográfico, indispensável a seus planos militares. Pedro, o Grande, retoma o apetite pelo Cáucaso por meio do mar – um interesse notável desse czar -, alçando âncoras ao Mar de Azov, a “antecâmara do Mar Negro” (KING: 1899, p.25), ao qual chegaria pelo Rio Don, às margens do qual se instalaram os Cossacos de Don. A presença otomana, entretanto, minou os planos do czar, que optou pelo Volga como rota para o Mar Cáspio. Apesar das ofensivas de

Pedro, ao cabo, não efetivarem nenhum plano de conquista, King enfatiza:

As explorações de Pedro [...] abriram caminho para o crescimento do próprio senso russo de direito ao Cáucaso, a ideia de que não só a segurança russa, mas a identidade russa – agora na posição de império, com os pés fincados tanto na Europa quanto na Ásia – dependiam de liquidar com o controle persa e otomano (KING: 1899, p.25).

Foi Catarina, a Grande que, no século XVIII, incitada pelo plano mirabolante de restaurar Bizâncio, derrubar os otomanos e coroar um príncipe russo para ocupar o trono, resolveu investir em uma definitiva entrada no Cáucaso, que, dessa vez, não admitiria recuos. É aí que entram em cena, com a devida fleuma de guerreiros montados a cavalo, os cossacos, o grande trunfo dos russos em sua implacável campanha expansiva. Organizados em assentamentos chamados de linhas, essa população foi incrementada e multiplicada, encarregando-se, com o apetite que lhes era singular, de guardar as fronteiras das hordas inimigas.

No início do século XIX, portanto, russos, otomanos e persas (governados então pelos Qajars, uma tradicional família do Azerbaijão Persa que substituíra os Sefavides e os Zandes no avanço deste império), estavam em plena guerra. A despeito disso, King observa que

por detrás desse cenário de afrontas perenes subsistia as experiências diárias de gerações de homens e mulheres: fazendeiros às margens dos rios Térek e Kuban; comunidades cossacas que haviam emergido de uma mistura de camponeses eslavos, servos renegados e nativos; famílias nobres do sul do Cáucaso, reis cristãos e cãs muçulmanos que passariam inúmeros séculos negociando a paz com vizinhos mais poderosos; mercadores estrangeiros, viajantes e aventureiros; e aqueles inseridos na categoria chamada de *gortsy* – ou seja, montanheses que continuaram a participar do complexo jogo da acomodação, resistindo às normas russas até hoje (KING: 1899, p.32).

1.1.3 Os heróis

Veremos, mais adiante, ao explorarmos as características da música russa tradicional, que há uma categoria de canções que se reportam à História. Nessas, em geral, figuram os heróis – generais, comandantes imponentes, déspotas exóticos – responsáveis por desenhar os contornos que o mapa da região tem hoje.

1.1.3.1 Iermólov

Aleksei Petróvitch Iermólov era, sob muitos aspectos, o exemplo mais emblemático do general russo: alto, de aspecto pujante, vigoroso, olhar penetrante e, ao mesmo tempo, cruel, sobretudo cruel. Enfim, um militar que estava à altura da verve bélica dos russos, que a encarnava, e

a respeito de quem Púchkin teria dito: “a cabeça de um tigre e o corpo de um Hércules” (KING: 1899, p.45). Ele foi o responsável pela política militar de terror no Cáucaso, orquestrando as práticas sanguinárias que os entusiastas do império – a começar pelo czar Aleksander I – endossaram, celebraram. Foi com essas medidas que Iermólov colecionou admiradores, como Púchkin, e um comparável rol de inimigos. Nesses figuravam não só as populações de montanhese, mas até mesmo conterrâneos cujos valores se opunham a tais posturas desumanas. Nada que lhe comovesse; implacável, ele expressava o desejo de ver seu nome “guarnecer mais fronteiras do que correntes ou fortalezas” (BLANCH: 2004, p.24). King considera Iermólov o fundador de uma verdadeira escola de terror, uma que lamentavelmente formaria gerações e gerações de alunos aplicados: “Ele foi o primeiro a empregar uma estratégia compreensiva para subjugar os planaltos do Cáucaso e seus métodos impiedosos seriam usados, de uma forma ou de outra, por czaristas, bolcheviques, e generais russos do século XXI” (KING: 1999, p.45). Três foram os eixos que garantiram a funcionalidade de seu método. O primeiro consistia na destruição gratuita de propriedades; o segundo, na deportação maciça de partes consideráveis da população oprimida; e o terceiro, em matanças indiscriminadas a que eram submetidos os nativos de tempos em tempos – tudo isso feito em nome da iluminação, cumpre observar. Uma benfeitoria, na verdade, que trazia o progresso às atrasadas tribos selvagens: isto é, suas cabeças degoladas. Chacinas de famílias inteiras, sequestros e assassinatos eram medidas recorrentes, empregadas para abafar focos de insurreição, por menores que fossem. Como oficial de artilharia, Iermólov veio a compreender o valor tático de disparar contra populações civis e não somente contra instalações militares.

Os detalhes das operações militares de Iermólov eram de conhecimento geral: ele ergueu fortes por onde passou, alinhou suas cavalarias de cossacos nas sendas que o império desbravara e liquidou inescrupulosamente tudo que estivesse travando a conquista, o que incluía “florestas, vilarejos e quaisquer lugares onde os insurgentes pudessem procurar refúgio” (KING: 1999, p.45). O cenário de devastação saltava de tal maneira aos olhos que, em 1853, Tolstói escreve o conto *Floresta derrubada*⁵, visto que, por volta dessa época, a limpeza territorial estava em seu auge, gerando o aparecimento de vastos campos desnudos, sobretudo no norte do Cáucaso. No conto, o narrador discorre sobre um pelotão que, no inverno de 185..., está de serviço de guarda fronteiriça na Grande Tchetchênia – e da qual ele, na ausência do oficial designado, está encarregado de comandar.

Menos de cinco minutos se passaram quando, por todos os lados, crepitaram e acenderam-se fogueiras. Os soldados disseminavam o fogo, atizando-o com suas mãos e pés, carregando toras e galhos, e na floresta ressoava sem interrupção machados e árvores derrubadas.

Os homens da artilharia, competindo com os da infantaria, fizeram seu próprio fogo e julgaram que esse estava queimando tão bem que era impossível ficar a dois passos dali, enquanto uma densa fumaça permeava os ramos encrostados de gelo, dos quais gotas despencavam escaldantes no fogo, que os soldados continuavam pressionando com os seus pés, e, embora carvão tenha se formado sob o fogo, e o mato estivesse queimado e branco ao redor – os soldados ainda não estavam satisfeitos; eles arrastaram toras inteiras, jogaram a relva da estepe sobre ela, e abanaram o fogo mais e mais ⁶ (Толстой: 1855, p.52).

O retrato de destruição pintado por Tolstói dá o tom da refrega, que não poupava a natureza, fosse ela humana, animal ou vegetal, para efetivar o domínio. Há uma ânsia de estrangular quaisquer formas de vida que urjam pelo caminho. Como homem afeito ao natural, o autor, participante de algumas dessas incursões floresta adentro, ficara, certamente, estarrecido. Na história, entretanto, seu relato guarda um quê de ironia, talento que Tolstói burilaria em outros de seus escritos.

O caso, no geral, obtivera êxito. Os cossacos, segundo ouvimos, fizeram uma boa permuta e trouxeram de volta três tártaros mortos; a infantaria se abastecera de madeira para o fogo e tivera apenas meia-dúzia de homens feridos. A artilharia perdera somente um homem e dois cavalos. Para tanto, duas milhas de floresta foram destruídas e o terreno tão desanuviado que ficara irreconhecível. No lugar dos volumosos arredores que você via diante de si, uma larga planície coberta de focos de fumaça, e a cavalaria, juntamente à infantaria, marchando de volta ao acampamento ⁷ (TOLSTÓI: 1855, p., 52, tradução nossa).

No mesmo conto, já são notórias algumas das características que vamos ver exacerbadas em *Cossacos*, como é o caso das descrições didáticas, de caráter antropológico, que visam informar o público leitor.

1.1.3.2 Chamil

6

Не прошло пяти минут, как со всех сторон затрещали и задымились костры, рассыпались солдаты, раздувая огни руками и ногами, таская сучья и бревна, и в лесу неумолкаемо зазвучали сотни топоров и падающих деревьев. Артиллеристы с некоторым соперничеством перед пехотными разложили свой костер, и хотя он уже так разгорелся, что на два шага подойти нельзя было, и густой черный дым проходил сквозь обледенные ветви, с которых капли шипели на огне и которые нажимали на огонь солдаты, снизу образовывались угли, и помертвевшая белая трава оттаивала кругом костра, солдатам все казалось мало: они тащили целые бревна, подсовывали бурьян и раздували все больше и больше.

7

Дело вообще было счастливо: казаки, слышно было, сделали славную атаку и взяли три татарских тела; пехота запаслась дровами и потеряла всего человек шесть ранеными; в артиллерии выбыли из строя всего один Веленчук и две лошади. Зато вырубili леса версты на три и очистили место так, что его узнать нельзя было: вместо прежде видневшейся сплошной опушки леса открывалась огромная поляна, покрытая дымящимися кострами и двигавшимися к лагерю кавалерией и пехотой.

Do outro lado da contenda, temos o lendário Chamil, que figuraria em uma das mais populares canções entoadas pelos Cossacos do Térek, especialmente os chamados Cossacos de Grebén, a belíssima *Chamilia*⁸, e aos quais Tolstói se refere em seu livro. Vejamos o contexto. A partir de 1820, surge um movimento no Daguestão, conhecido pelos russos como Muridismo – denominação derivada da palavra “muride” que, em árabe, significa discípulo. Segundo King, o muridismo estaria amparado sobre um senso de unidade calcado “na mobilização Islã, na lealdade de clã e no carisma pessoal” (KING: 1999. p.45), numa época em que a Rússia mantinha o domínio sobre quase todo o Daguestão, fraturando estruturas familiares, sociais e agrícolas sob o comando de Iermólov e sucessores, antecipando-se à direção dos canatos e comunidades livres e obtendo vantagem da falta de interesse da Pérsia sobre a região, o que foi firmado no Tratado de Gulistan⁹. Não faltavam, portanto, razões para que uma reação, com todas as características do que, para nós, “ocidentais”, parece-se com uma seita fanática, nascesse no cerne de uma sociedade destrozada. Na prática, como aponta Von Haxthausen (1855: p.72), o movimento se traduzia como um partido político-religioso.

De fato, eles professavam expressamente a unidade dos xiitas e sunitas, incitando em ambos o dever de deixar de lado suas dissensões religiosas internas, e louvar a palavra do profeta, lutando por essa simples e grandiosa ordem de Mohammed, “conquistar o mundo e sujeitá-lo à fê, extirpando os não-crentes.” (VON HAXTHAUSEN: 1855, p.72, tradução nossa).

Fundado por Moollah Muhammed no Daguestão, o movimento teve como seu primeiro líder o pupilo de Moollah, Ghazi Muhammad (Kazi Mulá, segundo os russos), que se tornou, em 1829, Imã do Daguestão e instituiu a *Charia* (código moral e lei religiosa mulçumana) no âmbito político. As ações comandadas por Kazi Mulá no Cáucaso se particularizaram pela noção de oportunismo, dando relativo trabalho aos generais russos, até que em uma campanha coordenada por Franz Klugevon-Klugenau, os russos isolaram o Imã em Gimri (localidade do Daguestão), que, por fim, caiu nas mãos dessas tropas e foi assassinado.

O novo Imã a assumir o posto seria Gamzat Bek. Nascido no seio da nobreza da Avaria, um canato a oeste do Daguestão, Gamzat Bek invadiu Khunzakh (capital da Avaria) por inveja do príncipe local (o Abu Nunzal Cã), que, por sua vez, não aceitava sua sucessão, deflagrando uma

8

Шамиля

9

O tratado, selado na cidade de mesmo nome, confirmou a inclusão do Azerbaijão, do Daguestão e do leste da Geórgia no Império Russo.

guerra civil no Daguestão. Após uma tentativa de reconciliação com o Imã, Abu Nunzal, de 22 anos, acabou morto, o que enfureceu os montanhese, que fugiram em todas as direções, até que “o muride Chamil fosse bem-sucedido em reuni-los e induzi-los a retornar” (VON HAXTHAUSEN: 1855, p.103). O Imã, então, tomou Avaria sem resistência e assassinou toda a família de Abu Nunzal Cã. Gamzat Bek deslocaria suas forças para Dargo, um país independente ao sul, mas seria impedido de avançar por uma população aliada à Rússia. Não satisfeito, tentaria subjugar o estado novamente, sendo interceptado, dessa vez, pelos irmãos Osman e Khadji-Murát. Esses, a despeito de adeptos do muridismo, eram irmãos adotivos de Omar Bek, o segundo irmão do Abu Nunzal Cã da Avaria, e, dispostos a vingar sua morte, assassinaram o Imã no momento em que ele rezava em uma mesquita em Khunzakh. Khadji-Murát escaparia, e seria, nesse rastro, conduzido ao trono da Avaria.

Em *Khadji-Murát*, novela de Tolstói não menos brilhante que *Cossacos*, é o personagem central que, sem prescindir da riqueza de detalhes, conta sua história:

- Escreva: nasci em Tzelmes, um pequeno aul, do tamanho de uma cabeça de burro, como se diz nas montanhas – começou ele. Perto de lá, a uns dois tiros de distância, ficava Khunzakh, residência dos cãs. As nossas famílias eram relacionadas. Minha mãe amamentava o cã mais velho, Abununtzal-cã, e foi assim que eu me tornei íntimo dos mais velhos. Eles eram três: Abununtzal-cã, irmão de leite do meu irmão Osmã, Uma-cã, meu irmão de leite, e Bulatch-cã, o menor de todos, que Chamil jogou do alto de uma escarpa. Mas sobre isso vou falar mais tarde. Eu tinha uns quinze anos quando os *miurides* começaram a andar pelos auis. Batiam nas pedras com sabres de madeira, gritando: “Muçulmanos, *khazavát!*”. Os tchetchenos passaram todos para o lado dos *miurides*, e os avarianos começaram a aderir também. Naquele tempo, eu vivia no palácio e era como que um irmão dos cãs: fazia o que bem entendia e estava rico. Tinha cavalos, armas, dinheiro. Vivia ao meu bel-prazer e não pensava em nada. E assim vivi até que Kazi-mulá foi morto e Gamzat se colocou em seu lugar. Gamzat mandou emissários aos cãs, anunciando-lhes que, se não aceitassem o *khazavát*, ele destruiria Khunzakh. Era preciso pensar. Os cãs temiam os russos e por isso não pretendiam reconhecer o *khazavát*, e a mãe dos cãs mandou-me em companhia do segundo filho, Uma-cã, a Tiflis, a fim de pedir ao comandante em chefe russo ajuda contra Gamzat. O comandante em chefe era o barão Rosen. Não nos recebeu, mandou dizer que daria seu auxílio e nada fez. Somente, os seus oficiais começaram a visitar-nos e a jogar cartas com Uma-cã. Embebedavam-no com vinho e levavam-no a lugares indecentes, e Uma-cã perdeu para eles no jogo tudo que trazia. De corpo, era forte como um touro e valente como um leão, mas, de alma, fraco que nem água. Teria perdido os últimos cavalos e as armas, se eu não o levasse embora. Depois de ter estado em Tiflis, mudei de ideia, e passei a convencer os jovens cãs e a mãe dele a aceitar o *khazavát*. [...] (TOLSTÓI: 2009, p.103)

O cargo de Imã seria concedido ao maior de todos os líderes do muridismo, Chamil, mas, antes de chegar a isso, discorramos um pouco mais acerca de *Khadji-Murát*, a novela.

É no mínimo estranho pensar por que, depois de passado quase meio século de suas investidas literárias no Cáucaso, que renderam contos, novelas, relatos de batalha e anotações em seu diário, Tolstói fosse retornar ao tema. Em idade já avançada, comprometido com o modo de vida que criara, o qual só teria espaço para considerações político-religiosas de cunho pacifista,

vereda que tomou após sofrer a epifania descrita em *Uma Confissão*, ele parecia ansiar pelo resgate de uma Atlanta perdida, onde outrora fora feliz. Como diria Rimbaud em sua *Uma Temporada no Inferno*, era preciso encontrar a chave do antigo festim, por meio do qual, assim, ele recobriria o apetite.

No prefácio da edição brasileira de *Khadji-Murát*, Boris Schneiderman tenta estabelecer o momento em que Tolstói teria feito esse retorno, buscando criar “algo diferente”, “encontrar formas mais adequadas de expressão”, que coubessem àquela “história que lhe dizia tanto” (SCHNAIDERMAN: 2009, p.9). Um manuscrito da mesma teria o acompanhado até o final da vida, assevera o professor, já que Tolstói teria morrido deixando a obra inconclusa; porém – o que parece manifesto –, sem renunciar à arte que tinha como chama de sua conturbada vida e que, por sua vez, alimentava o belíssimo romance que estava em vias de conceber. No mesmo texto, Boris Schneiderman salienta que, segundo Vítor Chklóvski, após a morte de Tolstói, rascunhos encontrados relativos a *Khadji-Murát* totalizavam 2166 páginas, afora as que haviam sido perdidas. O autor também intenciona, segundo o tradutor, condenar a guerra e os abusos do poder em seu retrato da figura de Nicolai I – um perverso, um tirano corrompido pelo poder –, o que, a bem dizer, vai ao encontro de sua missão pacifista.

A figura de Nicolai I, apresentada sob essa luz sinistra e com um fundo de épica indignação, exigia uma vasta obra, e Tolstói pretendeu, com *Khadji-Murát*, apresentar algo mais conciso. O seu projetado romance, *Os dezembroistas*, [...] já se convertera em *Guerra e paz*, mas Tolstói continuava preocupado com o período histórico que se seguira à coroação de Nicolai I. (SCHNAIDERMAN: 2009, p.9)

Cabe ressaltar, o que é relevante para o principal objetivo do nosso trabalho, a despeito de *Khadji-Murát* ser uma produção tardia, que Tolstói não deixa de pintar seu quadro com a música do povo do Cáucaso, como forma de pontuar, com mais expressividade, os desígnios de seus personagens. O que parece ser uma mera passagem, assim, guarda um sentido profundo com relação à vida daqueles homens de caráter eloquente. Khanéfi, irmão adotivo de Khadji-Murát, a fim de entreter um dos amigos desse, entoa-lhe uma canção bastante oportuna, a qual versa sobre uma vingança de sangue, precipitando o fim da história.

[...] Mas não me esquecerás, meu irmão mais velho, enquanto não vingares a minha morte. E não me esquecerás também, meu segundo irmão, enquanto não te deitares ao meu lado [...]. És fria, ó morte, mas eu fui teu senhor. A terra tomará meu corpo, o céu receberá minh'alma. (TOLSTÓI: 2009. p.175)

Na novela, Chamil reconhece que Khadji-Murát é um exímio guerreiro e que se esse estivesse com ele, “graças a sua habilidade, coragem e denodo, não teriam lugar os acontecimentos que estavam ocorrendo agora na Tchetchênia” (TOLSTÓI: 2009. p.170). Como ele havia se

bandeado para o lado dos russos, entretanto, era preciso matá-lo. Na qualidade de Imã, Chamil causa “veneração extática aos montanheses” e, quando fecha os olhos e se cala, está, na verdade, “ouvindo a voz do profeta, que lhe indicava o que deveria ser feito” (TOLSTÓI: 2009. p.171). Até Iussuf, filho de Khadji-Murát, usado por Chamil para atrair o pai, porta-se sereno e fascinado diante do Imã. A reverenciável descrição que Tolstói faz de Chamil nas páginas de seu livro não é, de modo algum, exagerada. O fascínio causado pelo Imã era tão grande que contagiou – a níveis histéricos – até os russos, seus supostos inimigos, os quais, quando o capturaram em 1859, não tiveram a coragem de encostar-lhe um dedo. De fato, “Chamil declarava aberta e solenemente aos murides e ao povo que ele recebia revelações diretas de Alá e dos Profetas e, nos momentos cruciais, recebia comandos imediatos” (VON HAXTHAUSEN: 1855, p.122, tradução nossa). Eis a história propriamente dita: após a morte de Gamzat Bek, Chamil é nomeado Imã. Conhecido por suas brilhantes qualificações marciais, ele fora pupilo e o mais habilidoso guerreiro de Kazi Mulá. Como esse, nascera no vilarejo de Gimri, tendo sido um dos únicos sobreviventes do ataque russo que matou seu mestre em 1832. Essa batalha está retratada no quadro *Ataque ao aul de Gimri*¹⁰ (1891), do conhecido pintor russo Frantz Alekséevitch Rybo – hoje propriedade do Museu de Artes Visuais do Daguestão.

Pintura. Figura 1 - Ataque ao aul de Gimri .

ARTPOISK: [20--, *on-line*]. A pintura feita em 1891 por Rybo retrata o ataque ao aul do qual Chamil teria sido um dos únicos sobreviventes

A maioria dos murides da Avaria foram assassinados no rastro da morte de Gamzat Bek. Khadji-Murát, que substituíra o Abu Nunzal Cã no trono da localidade, aliara-se aos russos no intuito de defender-se contra as investidas de Chamil, que, assim, juraria Khadji-Murát de morte. A fama de Chamil, entretanto, torna-se vultosa, em virtude de sua capacidade de escapar de toda e qualquer situação de perigo, revelando uma mente genial no que toca às estratégias de guerrilha e persuasão por meio da fé, uma habilidade alimentando a outra, o que é, para Von Haxthausen, “sem paralelos na história” (VON HAXTHAUSEN: 1855, p.108). As escapadas de Chamil eram quase que sobrenaturais, dada a impossibilidade de explicá-las. Não bastasse ele ter saído ileso do ataque que matou Kazi Mulá, mesmo que, segundo testemunhas, tenha sido atingido por duas balas, certa vez ele escapou de um castelo de Khunzakh, quando os avarianos atearam fogo em seu corpo. No outono de 1841, os russos entraram na Tchetchênia e, conforme avançavam território adentro, deixavam um rastro de fogo e de sangue, carregando com eles mulheres, crianças e gado. Chamil, então, arrebanhou milhares de homens e invadiu o país dos Kumiks¹¹, aliados dos russos, revidando o estrago que esses haviam desferido a suas instâncias: incendiou as vilas, matou e prendeu os habitantes. Chegando a Kizliar¹², o Imã não tardou em derrotar os oficiais locais, e, com tropas organizadas em três colunas, movendo-se em direção aos russos, atacou esses com duas delas, as que se situavam nas extremidades direita e esquerda e, protegido pela terceira, acabou saindo vitorioso, levando consigo para as montanhas “canhões, prisioneiros e quarenta mil cabeças de gado” (VON HAXTHAUSEN: 1855, p.112, tradução nossa). Mas as proezas de Chamil não param por aí. King observa que as operações do Imã passaram a levar os destacamentos russos à exaustão, para, então, esmagá-los:

Ao final de 1843, Chamil já tinha ocupado mais de uma dúzia de fortificações russas, capturado artilharia de campo e outros tipos de armamentos e apreendido centenas de cavalos para enfileirar-se às linhas de suas cavalaria. Essas novas operações eram coordenadas por um complexo sistema administrativo e militar, munido de uma estrutura claramente delineada, uniformes que distinguiram tropas e funções e até mesmo uma banda militar. No topo encontrava-se o Imã propriamente: o tomador de decisões políticas central, comandante-em-chefe, autoridade religiosa e árbitro judicial. Ao longo de 1840 e 1850,

11

Povo turco que vive ao norte do Daguestão e ao sul do Térek, falando o idioma de mesmo nome.

12

Cidade do Daguestão localizada na fronteira com a Tchetchênia.

Chamil realizou algo como um Estado nas terras sobre as quais ele exercia controle, uma entidade política que atraía mais e mais pessoas – tanto montanheses quanto desertores cristãos –, reduzindo significativamente o número daqueles que desejavam fazer as pazes com os russos. (KING: 1999. p.81)

Os russos, para Chamil, personificavam o mal, os inimigos de Deus, aqueles diante dos quais seus seguidores deveriam clamar pela *Charia*. Ele não denominava seus opositores, mas os dividia em duas categorias – os *não-crentes* (não-muçulmanos que resistiam à hegemonia da fé islâmica) e os *hipócritas* (aqueles que cooperavam com os inimigos do Islã). Antes de qualquer coisa, Chamil acreditava lutar acreditava estar lutando pela liberdade de seu povo, empreendendo uma guerra contra a opressão e a escravidão, o que justificava, para ele, toda e qualquer estratégia empreendida. King pontua que, até hoje, a memória popular caucasiana vê Chamil como um “símbolo do desejo de independência nacional no Norte do Cáucaso” (KING: 1999. p.81). Ou seja, um herói. Em seu artigo *Déspota primitivo e bom selvagem: As duas faces de Chamil na literatura russa*, Susan Layton, pesquisadora especializada na literatura nascida da conquista do império russo, disserta sobre o sentimento da literatura russa com relação ao Imã – ora retratado de maneira condenável, como déspota, ora com notável admiração, de modo a realçar traços de personalidade como aqueles de um autêntico selvagem que age conforme seu meio e intuição.

No texto, ela elenca as obras literárias que tem Chamil como personagem. Em 1856, vem a público o livro *Prisioneiro de Chamil*¹³ (1856), de Evguéni Aleksándrovitch Verderévski. Esse é um híbrido de texto histórico e novela que vai ao encontro do anseio dos leitores de saber mais acerca do Imã, um tema até então tabu em solo russo. Por essa época, a “*Chamilomania*” já tinha se disseminado pela Europa, que desdenhava dos intentos russos no Cáucaso e chegava à Rússia. A febre em torno da figura do selvagem toma tal dimensão que, na Alemanha, Chamil tem a face estampada em quadros populares, enquanto na França ele protagoniza o romance histórico *Chamil, o Redentor do Cáucaso*, de Pierre Zaccone, publicado em 1854. Por isso, quando o Imã aportou em carne e osso em São Petersburgo, sendo tratado com toda pompa pelo estado czarista, o qual lhe concedia uma honrada derrota, o povo ganhou as ruas e correu em cortejo ao lado do herói, celebrando mais sua presença radiante, e, portanto, a prova de sua existência além da moldura da arte, do que sua captura. A concepção romântica do bom selvagem, tendo um lugar tão envolvente e misterioso como o Cáucaso como pano de fundo, encontrava em Chamil seu melhor intérprete. Apenas em fins do século XIX e início do XX é que a presença de Chamil na literatura russa parece

encontrar um lugar mais acertado. Uma das obras que se destacam é *O forte esquecido*¹⁴ (1902), de Vassíli Ivánovitch Nemiróvitch-Dánchenko – irmão do famoso diretor teatral e autor dramático Vladímir Nemiróvitch-Dánchenko, que fundaria, em 1898, o Teatro de Arte de Moscou junto com Konstantin Stanislávski. Nesse livro, Chamil é retratado como um homem de traços magnânimos que carrega uma aura altiva e cujos anseios religiosos são profundamente genuínos. Contudo, parece óbvio que o autor está intoxicado pelo ideal vigente de que os russos têm uma missão civilizatória no Cáucaso. Layton salienta que *O forte esquecido* nos auxilia no entendimento dos motivos que levaram Tolstói, em *Khadji-Murát*, a não aceitar Chamil como um bom selvagem, dando a Khadji-Murát esse título. Esse último, na novela, morre como um mártir. A canção *Chamilia* é, certamente, uma das mais conhecidas músicas nascidas no cerne da influência que Chamil exerceu no Cáucaso, estando, para aquele povo, como uma oração que glorifica a memória do herói em uma *zapievala*¹⁵, para, em seguida, cantar o cotidiano de um jovem tchetcheno. A *zapievala* serve quase que como um pedido de permissão a essa semi-deidade, Chamil, para que os homens possam se voltar aos prazeres mundanos. Não por acaso, é a canção atribuída ao repertório dos Cossacos de Grében que mais se popularizou, tanto entre os cossacos quanto entre os russos em geral. São raros os russos que, ao ouvirem a melodia, não a reconhecem imediatamente e, nesse esteio, começam a cantá-la. A gravação mais famosa da mesma foi feita pelo grupo Bratina, um coral de cossacos hoje baseado em São Petersburgo e tendo como regente Iuri Tchirkov, etnomusicólogo devotado à pesquisa do repertório dos cossacos da região do Térek. Eis a letra:

Zapievala:

НА ГОРЕ СТОЯЛ ШАМИЛЬ, ОН БОГУ МОЛИЛСЯ
ЗА СВОБОДУ, ЗА НАРОД НИЗКО ПОКЛОНИЛСЯ

Refrão:

Ой ся ты ой ся, ты меня не бойся
Я тебя не трону, ты не беспокойся.

Базар большой, чеченнов много
Русска девка хороша, уступи дорогу

14

Gore забытой крепости

15

Parte introdutória da música tradicional russa cantada por um solista.

*Ой ся ты ой ся, ты меня не бойся
Я тебя не трону, ты не беспокойся.*

Чечен молодой купил поросенка
Всю дорогу целовал, думал, что девчонка

*Ой ся ты ой ся, ты меня не бойся
Я тебя не трону, ты не беспокойся.*

Чечен молодой в озере купался
Русску девку коробчил, без штанов остался

*Ой ся ты ой ся, ты меня не бойся
Я тебя не трону, ты не беспокойся.*

Чечен молодой, кинжал новый
У Чечена нос здоровый¹⁶

Aqui, nota-se esse que é um dos principais atributos das canções do povo: espelhar os acontecimentos de seu tempo, eternizando-os a reboque da arte.

1.1.4 Os cossacos

16

*NA MONTANHA ESTAVA CHAMIL, ELE OROU PARA DEUS,
ENTÃO SE CURVOU*

*Oi sia ti oi sia, não tenha medo de mim,
Eu não vou te machucar, não se preocupe
O bazar é grande, há muitos tchetchenos
Uma adorável menina, deu a passagem
Oi sia ti oi sia, não tenha medo de mim,
Eu não vou te machucar, não se preocupe
Um jovem tchetcheno comprou um porco,
Beijando-o pelo caminho, pensou, é uma menina
Oi sia ti oi sia, não tenha medo de mim,
Eu não vou te machucar, não se preocupe
Um jovem tchetcheno nadava no lago
sequestrou uma menina russa e ficou sem as calças
Oi sia ti oi sia, não tenha medo de mim,
Eu não vou te machucar, não se preocupe
Um jovem tchetcheno, de punhal novo
Um tchetcheno de nariz grande
(Tradução minha)*

PELA LIBERDADE, PELO POVO, E

Vejamos, agora, de maneira mais pormenorizada, e ainda sendo guiados pela história, como os cossacos se originaram.

1.1.4.1 Os primeiros cossacos

No início da era cristã, segundo Albert Seaton (1996), estudioso especializado em história militar da Rússia, além dos limites que demarcavam Kiev, situavam-se as vastas estepes do sul. Essas grandes planícies, desde tempos imemoriais, eram consideradas o país dos nômades. Por ali, perambulavam cavaleiros asiáticos chamados hunos, um povo de origem turco-mongólica de espírito guerreiro. Após a morte do maior líder huno, Átila, o povo se dispersou e, passados mais de mil anos, seus descendentes, ainda cultivando os mesmos hábitos, continuaram a habitar a região.

Os tártaros, por volta do século XIII, constituíam uma tribo remanescente da dispersão das hordas mongólicas que firmaram o Império Mongol sob a égide de Gengis Cã. Como seus ancestrais, eles eram cavaleiros e guerreiros, além de nômades que se utilizavam do saque para incrementar suas riquezas que, basicamente, consistiam em gado, mulheres, escravos, tendas, carroças, e, sobretudo, o pagamento obtido da cobrança de impostos das tribos subjugadas. O sistema militar dos tártaros se assemelhava àquele dos hunos, calcado na cavalaria e em arqueiros montados. O soldado tártaro chamava-se *kazak* (cossaco), o líder era chamado de *ataman*, e seu substituto de *essaul*. Os *atamans*, de acordo com a seção militar que comandavam (tropa, esquadrão, regimento ou divisão), eram escolhidos através do voto. Os tártaros obtiveram sucesso como guerreiros invariavelmente massacrando as tropas russas. “O segredo do sucesso era a obediência implícita, [...] sendo a caça a cavalo vista como o principal pilar para o treino de guerra” (SEATON: 1996, p.11).

Moscovitas, poloneses, e nem mesmo os experimentados lituanos poderiam encontrar qualquer estratégia de defesa satisfatória ante os ataques relâmpago e terríveis massacres empreendidos pelo *cossaco* tártaro; repetidamente, os eventos comprovavam que os tártaros poderiam ser solidamente derrotados apenas pelos tártaros. (SEATON: 1996, p.20)

Isto é, os russos perceberam que, para subjugar os tártaros, precisavam ser como eles: montar a cavalo, viver sob o padrão das hordas, organizando-se militarmente, sem abrir mão da autossuficiência, tendo como fonte de abastecimento seu próprio gado e suas mulheres. Só assim, assimilando as estratégias do povo inimigo, aprendendo a atacar como eles, contando com “patrulhas constantes, torres de observação, sinais de fumaça e serviço de mensagem montada, capturando também a ‘língua’ do inimigo” (SEATON: 1996, p.20) é que os russos começaram a expulsar os destemidos e até então irrefreáveis tártaros para fora de seus domínios, não tendo mais

que servi-los como outrora. Assim surgiriam os cossacos russos. O termo cossaco (казак), portanto, designava um soldado, sendo que na arquiabélica sociedade tártara, não havia como distinguir um soldado de um civil, já que o homem era, por extensão, um perfeito soldado, e cultivava habilidades militares no intuito de manter suas posses. Etimologicamente, a palavra *cossaco*, em turco, significa “um homem livre”, aquele que se contrapõe ao escravo; ou que vaga livremente, sem grilhões a detê-lo – o nômade. De fato, o cossaco tártaro tinha sua liberdade restrita apenas por suas responsabilidades: o clã, os velhos da tribo e o *ataman* de sua seção. Um significado mais abrangente da palavra, ainda na comunidade tártara, sugere um cavaleiro tártaro qualquer ou um guerreiro de fronteiras. Seaton complementa: “Para turcos, poloneses, lituanos e moscovitas, a palavra cossaco era empregada com relação a qualquer cavaleiro das estepes, visto que esse era, antes de 1500, inevitavelmente um tártaro ou um circassiano” (SEATON: 1996, p.29). No século XVI, os russos passaram a empregar o verbo *казаковать* (kazakovat), para referir-se àqueles que “cossacavam”, ou seja, que nutriam um modo de vida visivelmente cossaco. Por volta do século XV, incontáveis cossacos tártaros abandonaram suas hordas e se uniram ao exército moscovita, levando muitas vezes com eles todo um clã ou uma tribo. Mesmo lituanos e poloneses contrataram os serviços desses cossacos. Seaton sublinha: “Nenhum lado tinha qualquer escrúpulo religioso ou racial que pudesse ser um obstáculo no caminho de tais acordos ou alianças” (SEATON: 1996, p.29).

1.1.4.2 Às margens do rio Térek

Seaton aponta que, em 1721, “o único território de fato na mão dos russos era o Baixo Térek” (SEATON: 1996, p.128). Pedro, o Grande, estava esperançoso de que esse distante assentamento, formado por três *stanitsas* (Térek, Kizliar e Grében), fosse beneficiá-lo como via comercial no Oriente Médio. O escritório de guerra de São Petersburgo, então, antevendo uma estratégica expansão territorial, tratou de prover subsídios para que os povos ali já instalados estendessem seus domínios. Dentre esses, estavam os cossacos de Grében, “fiéis defensores das fronteiras da colina” (SEATON: 1996, p.29). Em 1765, o assentamento de Mozdok, parte mais acima do Rio Térek, tornou-se uma fortaleza para qual os russos encaminharam mais famílias, até que, alocadas em *stanitsas* ao longo do Rio Térek, conectaram Mozdok à área onde se situava a comunidade Grében. Por essa época, de acordo com Seaton, os povos nativos consistiam,

fundamentalmente, em: circassianos, ossetianos, inguchétios, tchetchenos, avarianos, kurinos e daguestaneses.

Os cossacos de Grêben foram, provavelmente, os primeiros cossacos da região do rio Térek. Tratavam-se de eslavos cristãos (servos refugiados, desertores militares e montanhese) vivendo em meio aos muçulmanos. Eles subsistiam da agricultura, da pesca, da caça e do comércio. Como já foi dito, os assentamentos cossacos foram fomentados pelos russos no que foi chamado de “sistema de linhas”. As *stanitsas*, assim, eram pontos por meio dos quais essas linhas eram desenhadas de forma a salvaguardar o império russo em seus limites fortificados. Ao final do século XVIII, os cossacos foram absorvidos pelo sistema imperial. O casamento entre os cossacos e as mulheres nativas era bastante comum, já que as linhas possibilitavam espaços de interação. Era difícil, no entanto, distinguir os cossacos dos montanhese, visto que, em meio a estes, aqueles se amalgamavam, agindo de forma cordial. Por isso, havia, por parte dos montanhese, um terror de que o inimigo pudesse se revelar como um estranho conhecido.

Em *Cossacos*, Tolstói faz uma descrição pormenorizada a respeito desses cossacos, sobre os quais voltaremos a falar quando examinarmos o livro.

1.2 A literatura

No rastro da conquista militar do Cáucaso, da descoberta de uma terra alhures, onde diversas culturas se confundiam, ora para uma convivência serena, ora para guerrear, produzindo uma multiplicidade de relatos, surge uma nova literatura. Trata-se da literatura que bebe dessa fonte indômita, apropriando-se de personagens de aura selvagem para tricotar enredos. Não é só o apelo da atmosfera caucasiana, entretanto, que move os escritores em meio a esse acidentado caminho, mas o ideal de uma época – século XIX – em que o romantismo aparece como principal tendência narrativa, tendo em Rousseau e em Byron, como vamos elucidar, seus bastiões. Na Europa, a corrente se caracteriza, sobretudo, pelo fascínio gerado pela natureza, por paisagens exóticas onde deambulam heróis autóctones, absorvidos na ilusão do selvagem, e que, de uma forma ou de outra, representam a exaltação da pátria, de sua gênese e de suas conquistas, refletidas nas linhas do mapa. Além da realidade das cidades, já tumultuada por interesses sórdidos, há a necessidade de escapismo, de romantizar a existência enovelando-a à natureza. Esse ambiente propício ao desconhecido, portanto, não encontra obstáculos para florescer em território russo, e o Cáucaso se torna uma espécie de Eldorado – menos pela sua riqueza material do que por sua exuberância natural, mistificada ao paroxismo, e por sua opulência humana. O Cáucaso territorializa as

aspirações nacionalistas de uma Rússia cujo desejo era conquistar o mundo e tornar-se magnânima tal qual o relevo montanhoso da região – que o diga seus czares, de epítetos não raro imponentes.

1.2.1 Rousseau e Karamzin

Na Rússia, cumpre observar que, antes dos romances, contos ou novelas, tornaram-se populares os relatos de viagem, um “gênero”, segundo Susan Layton, “semificcional e de teor mais ou menos informativo”. (LAYTON: 1994, p.21). O público desse tipo de literatura era o mesmo da ficção, uma vez que, a rigor, não havia meios de distinguir um relato de viagem de um romance. Por volta do século XVII, na França, por exemplo, os relatos de viagem eram praticados por poetas. Entre 1791 e 1792, o russo Nikolai Karamzin publicou *Cartas de um viajante russo*¹⁷, que mesclava reportagem factual com narrativa ficcional. No livro, baseado em viagens de fato empreendidas pelo autor, o leitor, além de se deleitar com o caráter inventivo das histórias, podia se inteirar a respeito da geografia, história, arquitetura, arte, cenário político e costumes de cidadãos europeus. Tendo como primeiras influências estilísticas Jean-Jacques Rousseau, Laurence Sterne¹⁸ e Charles Dupaty¹⁹, Karamzin primou por um texto elegante e pela prosa sentimental, vindo a ser profundamente apreciado pelo mais importante autor russo: Púchkin. Os relatos de viagem, na verdade, vinham a calhar no período romântico, já que, além de propiciarem o escapismo necessário ao ideal libertário vigente, iam ao encontro da natureza, esse lugar físico e mental onde o homem enfim entrava em harmonia com seu entorno e consigo mesmo. Com seu *Cartas...*, portanto, Karamzin introduziu em solo russo um estilo já bastante popular na Europa: o sentimental. Em seguida, com o conto *Pobre Liza*²⁰, sobre uma aldeã que, apaixonada por um homem de uma

17

Письма русского путешественника

18

Publicou, em 1768, *Viagem sentimental pela França e Itália*.

19

Publicou, em 1785, *Cartas sobre a Itália*.

20

O conto *Pobre Liza* foi publicado pela Editora 34 na coletânea *Nova Antologia do Conto Russo*, organizada por Bruno Barreto Gomide.

diferente classe social, comete suicídio após por ele ser rejeitada, ele alcançaria um estrondoso sucesso e fincaria as bases da escola romântica-sentimental na Rússia. Outro autor a balizar essa escola, e a, sobretudo, trazer o epicentro da vida humana para natureza, tendo transmitido “o gosto pelas montanhas” aos russos, seria Rousseau. Publicada em 1761, a novela epistolar *Julia ou a Nova Heloisa*, além de dotar o amor de uma nova dimensão, a espiritual, em contraponto à esfera carnal, concebendo o chamado amor romântico, situa as divagações de Saint-Preux, o professor de filosofia que se apaixona pela aluna, Júlia, nos Alpes suíços. Em *A arte da literatura*, Arthur Schopenhauer, um dos filósofos preferidos de Tolstói, especialmente antes dele se afogar em sua *Uma confissão*, considera o romance de Rousseau um dos maiores já escritos. O filósofo influenciaria Karamzin visivelmente, especialmente no que diz respeito ao trecho em que o autor russo, em seu livro, discorre sobre a Suíça. Layton pontua:

Como ilustrado pela inter-relação entre Karamzin e Rousseau, os relatos de viagem e as obras de ficção reforçam mutuamente um ao outro na era do sentimentalismo: o escritor viajante faz digressões da *paisagem* no intuito de celebrar a amizade e o amor, enquanto o novelista fornece interlúdios turísticos. Leitores podem, por conseguinte, encontrar as mesmas formas de satisfação em ambos os tipos de literatura sem ter o incômodo de perguntar o quão empiricamente “verdadeiras” essas escritas seriam. (LAYTON: 1994., p.23)

Tratava-se da demanda, por parte dos leitores, da “leitura como viagem” (LAYTON: 1994, p.23). E, como Layton aponta, tal demanda se delineia em virtude do fastio que tomou a nobreza russa na virada do século XVIII para o XIX, uma vez que essa classe foi se enterrar em casas de campo afastadas das cidades, nas quais a rotina estava privada das diversões urbanas. Karamzin vai servir como um “caixeiro-viajante” das noções românticas, impregnadas das invenções do suíço Rousseau, que estavam sendo acalentadas na Europa, trazendo-as a uma Rússia que, ainda refém de uma gramática clássica, terá em Púchkin seu “salvador”. Obras como a novela *Pobre Liza* colaboraram não só para o surgimento de um *ethos* romântico (ou sentimental) no âmbito da literatura russa, mas fizeram florescer o interesse por antologias de canções tradicionais rurais, que vieram ao encalço do filão literário.

A esse respeito, cabe dizer que, no início do século XIX, P. V. Kireevskii, amigo do poeta Aleksander Púchkin, coordenou uma extensa coletânea de temas tradicionais, que foi publicada em três volumes apenas após a morte daquele. Instituições como a Sociedade Geográfica Russa, fundada em 1845, e a Sociedade Moscovita de Entusiastas das Ciências Naturais, Antropologia e Etnografia impulsionaram, ao longo do século XIX o estudo da música tradicional ou folclórica. Warner e Kustoviskii apontam dois trabalhos como os mais significativos para o entendimento do universo da música tradicional russa nos séculos XVIII e XIX: a compilação de sete

volumes *Grandes Canções Folclóricas Russas*, de A. I. Sobolevskii; e a coleção de canções, costumes e contos de P.V. Shein.

1.2.2 Púchkin e o Cáucaso

Não é à toa que o afamado crítico Belínski atribui ao poeta Púchkin a descoberta do Cáucaso. Antes dele, o conhecimento daquele território era pífio e, segundo Belínski, os leitores de 1820 procuravam o poeta “em parte para iluminação sobre uma intrigante terra estrangeira” (LAYTON: 1994, p.16). Em função de poemas de teor subversivo que escrevera em São Petersburgo, devido a seu envolvimento com o movimento que culminou na revolta dezembrista de 1825, Aleksander Púchkin é exilado em uma remota província ao sul chamada de Ekaterinoslav (atual Dnepropetrovsk, na Ucrânia), onde acaba adoecendo. Durante sua convalescença, acompanhado do General Nicolai Raiévski e sua família, ele visita o Norte do Cáucaso. Após passar pelos arrabaldes de Piatigorsk, Púchkin e Raiévski rumam para a costa sul da Crimeia, em um comboio que inclui 60 cossacos, onde se hospedam na casa de Semion Bronévski, que escreveria, em 1823, *A nova geografia e história do Cáucaso*. A experiência de Púchkin em seu período na região, assim, rende o poema *Prisioneiro do Cáucaso*²¹, uma investida contra os parâmetros clássicos da literatura russa, celebrada, à época, por público e crítica. O poema tem início com uma bela dedicatória ao General Raiévski, que oferecera ao autor sua amizade durante seu período de exílio. “Aceite com um sorriso, meu amigo / Essa oferta de uma imaginação livre”²² – escreve Púchkin. A história está localizada em um *aúl* no qual vivem circassianos – povo do Norte do Cáucaso prevaiente em Karatchaev-Tcherkessia e em Kabardino-Balkária. Súbito, um membro da tribo chega ao *aúl* trazendo um prisioneiro russo. Aos frangalhos, esse descobre, ao fitar as correntes que cingem seus tornozelos, que lhe foi tomada a liberdade e que, agora, é apenas um escravo. Ele então rememora os motivos que o levaram ao Cáucaso: o gosto pela Natureza, pela liberdade, pelos confins do planeta.

Renunciou à sociedade, amigou-se à natureza
E abandonando sua cidade natal
Rumou para terras distantes

21

Кавказский пленник

22

Прими с улыбною, мой друг, Свободной музы приношенье.

A liberdade o interpela sob a forma da privação e a espera da morte, frente ao desejo de vida, parece-lhe a única saída possível. O herói sai de um ambiente civilizado para um selvagem e, em vez de encontrar a liberdade, encontra o encarceramento. Tal conflito revela a opção de Púchkin por escrever sua obra segundo uma estética de opostos, bastante adequada àquela terra de espírito romântico, no limite do mundo, o que Suzan Layton vai denominar de “retórica do terror e da glória” (LAYTON: 1994, p.47), e a qual se opõe às diretrizes do classicismo russo. Tolstói, em *Cossacos*, ao caracterizar Olénin como um egresso do meio urbano, que se instala no sopé das montanhas, utiliza-se, em parte, dos mesmos artifícios. É sob essa atmosfera que o herói de Púchkin se liberta, apesar de ainda fisicamente preso, ao encontrar uma jovem circassiana pela qual se apaixona. O amor romântico, aquele sobre o qual Rousseau já havia elaborado tão bem, relegado a uma dimensão platônica, vem à tona no poema, deixando o herói a um só tempo deslumbrado e confuso.

Segundo o orientalista Ilia Berezin, *Prisioneiro do Cáucaso* oferece, sobretudo, “um entretenimento escapista e um prazer estético”, estimulando os leitores ante o “sonho pandêmico de um território afeito a aventuras românticas” (BEREZIN apud LAYTON: 1994. p.19). A idealização da prisão como um lugar de libertação interior tem, para Púchkin, suas raízes em Byron. Mas não é só isso. Como vimos, o poema está recheado de fórmulas românticas: um prisioneiro em terras estrangeiras, um caso de amor com uma nativa, uma exuberante paisagem montanhosa (o que remonta a pensamentos elevados) e o conflito com guerreiros tribais. Tais elementos, sem sombra de dúvidas, exacerbam o mito territorial do Cáucaso, evidenciando-o, entretanto, de maneira rousseauniana, já que a paisagem ainda é tratada, como aquela dos Alpes, de forma demasiada ocidental. Em um dado momento, o narrador se refere a uma canção circassiana que é cantada pelas jovens em meio às tarefas do dia. A canção fala de circassianos que espreitam cossacos às margens do rio e, a despeito de ser apenas uma passagem do poema, já demonstra aquilo que Tolstói vai perceber com acuidade em um momento posterior: que a música tradicional é veículo de comunicação e entremeia os diálogos da população montanhosa. Eis a primeira estrofe da canção:

No rio as corredeiras rumorejam
Nas montanhas, a noite é silenciosa
O cossaco, fatigado, dormia
Apoiado em sua lança de aço.

Não durma, cossaco: na escuridão noturna,
Um circassiano o espreita do outro lado do rio.²⁴(PÚCHKIN: [20--], *on-line*, tradução
nossa)

O historiador literário russo Dmitri Mirski vai mais além, e diz que o poema de Púchkin está permeado por uma música contagiante. Layton comenta:

Na opinião de Dmitri Mirski, a “maravilhosa música” dos versos seria a primeira e simples explicação para o sucesso extraordinário de *Prisioneiro do Cáucaso*. Se exagerada, a discussão de Mirski, apesar disso, pontua algo extremamente importante: com sua harmonia de sons, dicção cuidadosamente selecionada e uma adaptação magistral de ritmo para entonação, a linguagem de Púchkin permitiu um prazer estético assombroso, o qual eclipsou outras obras literárias da época. (LAYTON: 1994. p.19)

Eis que, súbito, o mais importante é o talento musical que o escritor impõe a sua literatura, fazendo com que, dessa forma, o poema seja acolhido com mais interesse e entusiasmo pelos leitores. A comunicação torna-se mais fluida e, nesse sentido, o que o autor deseja expressar, mais preciso, lapidado, imagético. Mas por que a música e toda arte a que ela se assemelha, ou que de seus elementos se utiliza, como o poema, está tão arraigada às aspirações humanas? Responderemos a essa pergunta em um momento posterior.

Por ora, cumpre observar que, de acordo com Layton (1994: p.19), a despeito da fúria musical contida em *Prisioneiro do Cáucaso*, a preocupação romântica encontrada no poema está desvinculada da população local. Ou seja, os circassianos se apresentam não como parte da natureza (ou como os intérpretes dessa música), já que esta está ali em função do poeta e seu herói.

[...] O isolamento proporciona ao prisioneiro tanto a aventura erótica com a mulher tribal, quanto o contato excitante com o inóspito montanhoso. Calçado na rejeição romântica do *beau monde*, tanto a história de amor quanto a comunhão com a natureza ocorrem em um setor privilegiado, de onde a guerra foi banida. [...] Mais um viajante cordial do que um deportado, sua persona autoritária evoca uma trilha alpina que torna possível o poema. (LAYTON:1994: p.19)

1.2.3 Bestújev-Marlínski e Lérmontov

В реке бежит гремящий вал;
В горах безмолвие ночное;
Казак усталый задремал,
Склонясь на копье стальное.
Не спи, казак: во тьме ночной
Чеченец ходит за рекой.

O crítico e escritor Aleksander Bestújev, como Púchkin ou Tolstói, também teve sua experiência caucasiana. Após a revolta dezembrista de 1825, ele foi deportado para Sibéria, onde passou vários anos e, em seguida, foi transferido para o Cáucaso a fim de engrossar as tropas russas na conquista da região. Eram os tempos de Kazi Mulá, o primeiro Imã do Daguestão, tutor de Chamil, no poder. Ali, Bestújev passou a usar o pseudônimo Marlínski, e escreveu em 1830 notas de campanha chamadas de *Cartas do Daguestão*²⁵. Sua mais proeminente obra sobre o Cáucaso, entretanto, é *Ammalat-Bek*²⁶, de 1832. A narrativa de semi-ficção conta a história de Ammalat-Bek, o líder de uma localidade tribal próxima ao Daguestão. Ao proteger sua aldeia contra as investidas russas, ele acaba deixando que Akhmet Cã, sultão das montanhas avarianas, mate um capitão russo. O acontecido leva Ammalet-Bek a fugir para o território do sultão, sob pena de ser preso pelas forças russas. No vilarejo avariano, ele se apaixona pela filha de Akhmet Cã. Quando Ammalet-Bek segue com os avarianos rumo a uma incursão a um acampamento russo, entretanto, ele é aprisionado pelos russos, sob a liderança do cruel General Iermólov, que o sentencia à morte. O Coronel Vekhóvski, entretanto, o livra da pena sob a condição de que Ammalat-Bek fique sob sua tutela. O coronel o ensina a ler, escrever e, no rastro do ideal romântico da iluminação, zela por sua educação. Perdido entre o reconhecimento pelo que recebera e a saudade da amada, bem como de sua vida “selvagem” de outrora, Ammalat-Bek acaba assassinando Vekhóvski. F. Z. Kanúnova comenta:

A ideia central do conto está contida naqueles capítulos no qual o desenvolvimento cultural de Ammalat é mostrado, sua luta para adquirir uma identidade, e as tentativas apaixonadas do homem russo da Iluminação, Vekhóvski, a fim de conduzir o homem para fora do poder das forças primárias da natureza. O esclarecido humanista Vekhóvski luta não apenas para assegurar em Ammalat alguém leal à Rússia, mas para fazer dele uma pessoa real que combinaria as belezas do corpo, alma, espírito e mente em harmonia umas com as outras. (KANUNOVA apud BAGBY:1995, p.314)

Em seu empreendimento romântico, Bestújev-Marlínski, por ter de fato tido um denso contato com o povo caucasiano, tornando-se, na verdade, um deles, fornece informações bastante apuradas e confiáveis acerca dos costumes relativos à região e, sob esse prisma, apresenta o autêntico folclore cultivado pelo povo, o que inclui as canções do Cáucaso. As canções tribais de morte, assim, são interpretadas em russo pelo autor e discutidas em uma das 39 notas de rodapé.

25

Письма из Дагестана

26

Аммалат-Бек

Extasiado pela atmosfera advinda de livros como *Prisioneiro do Cáucaso* e *Ammalat-Bek*, o poema *Ismail-Bei*, de Lérmontov, vai na contramão da celebração de uma identidade nacional expressa por Púchkin e Bestújev-Marlínski. Tendo estudado literatura oriental e filosofia na Universidade de Moscou, o autor se tornou íntimo da cultura islâmica, esculpindo um personagem que massacra soldados russos e sequestra suas mulheres, evidenciando uma espécie de “combate erótico” (LAYTON: 1994, p.134), em uma obra embebida em violência, sangue e libido selvagem. Uma denúncia, na verdade, dos objetivos desumanos do império russo, cuja conquista se amparava sobre uma genocida campanha de guerra. King observa: “Onde o jovem herói de Púchkin vai buscar a liberdade, os montanheseiros de Lérmontov anseiam por recuperar a sua em uma terra tomada refém por um invasor do norte”. (KING: 1999. p.115)

Depois da morte de Púchkin, Lérmontov alcança o sucesso ao escrever o poema *A morte do poeta*²⁷, no qual ele transfere a responsabilidade pelo duelo que culminou na morte de Púchkin a membros da corte, avisando tanto a corte, quanto o czar que, em breve, eles seriam punidos. Tomado por fúria, o czar o envia para o Cáucaso. Ele retorna em menos de um ano e, após insultar as filhas do czar e duelar com o filho de um embaixador francês, ele é exilado uma segunda vez no Cáucaso, tendo que se juntar às tropas de Tenginski, que estavam sendo massacradas.

Onde Púchkin divisou as montanhas a uma certa distância, compilando o que podia ao redor das lareiras fumegantes de Piatigorsk, Lérmontov fitou os acontecimentos sob um ângulo mais incisivo: batalhas sangüinárias, aldeias incendiadas, mulheres e crianças mortas ou refugiadas, unidades militares retornando a seus fortes em triunfo, apenas para encontrar, dias depois, guerreiros montanheseiros preparando-se para dar o troco. [...] Para Lérmontov, as montanhas eram testemunhas da busca vaidosa por conquista e controle (KING: 1999, p.113).

Kázbitch; Azamat; Maksim Maksímitch Gruchnítski; Bela, a circassina; Mary, a princesa; Vera, a amante; Vulítch. Esses são apenas alguns dos personagens que servem como interlocutores de Petchórin, o protagonista, na saga de Mikhail Lérmontov *O Herói do Nosso Tempo*. Nenhum deles, entretanto, é páreo para seu maior companheiro de viagem (ou vida) no rastro da estonteante paisagem que, conforme se revela, descortina picos ornados pela alvura glacial: um retumbante tédio. É esse sintoma melancólico, de tom inevitavelmente *byroniano*, que move o personagem e lhe serve de combustível ao sopé das montanhas, indicando-lhe o caminho a tomar.

Aparentemente atizado pelas mesmas razões do prisioneiro de Púchkin ou de Olénin, Petchórin decide abandonar São Petersburgo e se refugiar junto aos selvagens à maneira de um circassiano, habitante já afamado daquelas terras, passando a cavalgar destemido pelas estepes. Aos

olhos do leitor, o personagem parece, no mínimo, divertir-se, fazendo-se passar pelo que não é ou cortejando mulheres que não ama – no intuito de promover o caos, rugas entre aqueles que antes nele confiavam, ou satisfazer um mero capricho; desde que isso tudo possa tornar-lhe a vida menos fastidiosa. O narrador observa:

Fiquei impressionado com a capacidade do homem russo de se adaptar aos costumes dos povos entre os quais lhe ocorre viver. Não sei se essa qualidade de sua inteligência é censurável ou elogiável; o fato é que ela mostra a sua incrível flexibilidade e a existência daquele evidente bom senso que perdoa o mal em todos os lugares onde considera necessário ou acha impossível extirpá-lo. (LÉRMONTOV: 1999, p.36)

Nesse embalo, Petchórin se torna uma lenda caucasiana pela qual o narrador inicial da história – ao esbarrar em um dos conhecidos daquele, o capitão Maksim Maksímitch – interessa-se. Em um passado recente, Maksim Maksímitch morara sob o mesmo teto de Petchórin em uma fortaleza além do Térek onde esteve estacionada sua companhia. De hábitos idiossincráticos, Petchórin acaba demonstrando um astuto traquejo social ao extrair vantagem do desejo de um selvagem, Azamat, por um cavalo. A fim de capturar sua irmã, Bela, uma circassiana que já havia despertado o interesse de Kázbitch, outro caucasiano, Petchórin cria condições para que Azamat roube o cavalo do pretendente. Após a chegada de Bela, Petchórin apaixona-se perdidamente, muito embora esse sentimento pareça ser nutrido tão somente pela recusa da selvagem em se entregar a ele. Se por um lado a situação lhe atormenta, por outro, ameniza seu tédio. Logo que a circassiana se entrega, no entanto, ele começa a perder o interesse por ela.

Como Púchkin e Bestújev-Marlínski, Mikhail Lérmontov fora fortemente influenciado por Byron, carregando, para onde fosse, um volume do poeta a tiracolo qual um amuleto. Ele gozava de um medo romântico da rotina da vida comum e, segundo Janko Lavrin, esse medo “era amainado por tudo que fosse excepcional e extravagante” (LAVRIN: 1957, p.72), o que o levou, de certa maneira, a liberar seus demônios por meio da literatura. Na introdução que fez à edição brasileira de *O Herói do Nosso Tempo*, Paulo Bezerra salienta que, ao compor *O veleiro* em 1832, Lérmontov antecipa o estado de alma que alimenta Petchórin em sua jornada. Ele seria “um veleiro solitário entre os homens”, em “busca permanente da tempestade como condição de sobrevivência com o mínimo de paz” (BEZERRA: 1999, p.XII)

Após seu envolvimento com Bela, que acaba sendo assassinada por Kázbitch, a história de Petchórin deixa de ser contada em 3ª pessoa por Maksim Maksímitch, e passa a ser contada em 1ª pessoa por ele mesmo. O narrador anterior, que dialogava com Maksim Maksímitch, apropria-se dos diários do herói, os quais o próprio Petchórin, embebido em tédio, desdenha (qual um selvagem, só o contato com o presente parece interessar-lhe²⁸), e resolve publicar algumas partes

desse. Em um desses episódios, Petchórin se defronta com estranhos contrabandistas em Taman. Em outro, relatado no capítulo *A princesinha Mary*, ele vai a Piatigorsk e trava relações com o séquito de uma princesa e sua filha. Conhece Gruchnítski e, ao notar que o maior desejo desse é que a princesinha por ele se enamore, aniquila os sonhos do amigo ao fazer com que Mary se apaixone por ele, Petchórin. O caso termina em um duelo pela honra de Petchórin, que, mesmo tendo desprezado Mary, é insultado por Gruchnítski. Petchórin não tarda em atirar em seu antagonista, a despeito desse ter hesitado. Ao rumar para casa de Vera, sua amante, que acabara de se despedir dele por meio de uma carta, ele tem uma espécie de ataque de lucidez, seguidamente à morte de um cavalo, o que exacerba sua disposição sombria de espírito e revela o quão ele está amalgamado à natureza. De fato, Petchórin não enfrenta o menor problema para se chegar ao selvagem e, nesse trânsito, para se tornar um selvagem. É um entusiasta empenhado da caça e passa dias correndo atrás de javalis (como Tio Erochka, personagem de Tolstói), o que evidencia um gosto pela essência primitiva do homem. O episódio, entretanto, parece enunciar: não importa o quão levianamente Petchórin tratara as contingências da vida, seus efeitos reais vêm à tona de uma maneira ou de outra – e, nessa trilha, nada é mais real do que a morte. Tolstói também usaria a morte de um cavalo para desencadear uma crise entre Anna e Vronski em seu romance *Anna Kariênina*. O romantismo, súbito, cede espaço a uma versão mais realista da vida, ou, pelo menos, à percepção de sua existência:

Permaneci muito tempo estirado, imóvel e chorando, amargamente, sem procurar conter as lágrimas e o pranto, pensei que meu peito fosse explodir: todo o meu sangue-frio se dissipou como fumaça. O espírito fraquejou, a razão emudeceu; se alguém me visse nesse instante, me voltaria às costas desdenhoso. (LÉRMONTOV: 1999., p.202)

Em *O Fatalista*, último capítulo da novela, o misantropo Petchórin se vê em meio a uma discussão sobre a predestinação concernente à hora da morte. Pouco inclinado a acreditar naquilo, Petchórin decide fazer uma aposta com o jogador Vúlitich, mas acaba por ver traços de um condenado em seu rosto, e prevê que ele irá morrer naquele mesmo dia. Vúlitich pega uma pistola e aperta o gatilho contra suas têmporas. Mesmo carregada, a pistola falha e o sérvio comprova a tese da predestinação, demonstrando que, mesmo ante uma altíssima probabilidade de morrer, ele não sucumbira por que não estava na sua hora. O vaticínio de Petchórin, entretanto, concretiza-se em seguida, quando, na rua, Vúlitich esbarra em um cossaco que, sem qualquer motivo, assassina-o com seu sabre. A personalidade de Petchórin fica exposta como a de um cadáver recém-dissecado: na vida, a fim de afugentar o tédio, ele está disposto a tudo, e mesmo a zombar daquilo que todos mais temem – a morte –, desde que tais comportamentos o conduzam ao encontro do imprevisível. Ele

Segundo a concepção tolstoiana, derivada de Rousseau, o homem natural – ou selvagem – viveria o tempo presente, e, por isso, não se preocuparia com o futuro (a morte) ou lamentaria de seu passado.

não mede esforços para decifrar os enigmas do binômio vida/morte, tendo como pano de fundo tártaros, cossacos, circassianos, ossetinos, abrekhs, tchetchenos, etc. Desses “jogos mortais” ao sopé de montanhas que, dada à grandiosidade, dignificam-nos, e onde, como já foi dito no início desse capítulo, situações extremas se desenrolam, o oficial Petchórin parece sempre, e inesperadamente, sair vitorioso. O que, lamentavelmente, não vai acontecer ao próprio Lérmontov que, em 1841, viria a morrer em um duelo nesse mesmo Cáucaso que seu herói conquistou.

Assim como Púchkin ou Tolstói, ao escrever seu romance, *O Herói do Nosso Tempo*, Lérmontov também está inebriado pela música do Cáucaso. E isso é perceptível em muitos dos trechos do livro. No capítulo *Bela*, por exemplo, a mesma se aproxima de Petchórin e *canta-lhe* “uma espécie de cumprimento”: “São esbeltos os nossos jovens djiguits, e usam cafetãs bordados a prata, mas o jovem oficial russo é mais esbelto que eles e seus galões de ouro” (LÉRMONTOV: 1999. p.18).

De outra feita, é Kázbitch que, ao responder a uma oferta de Azamat, entoava uma velha canção: “Há lindas mulheres no nosso rincão, / Seu olhar reproduz das estrelas clarão, / É doce amá-las, sorte invejável; / Mas a liberdade do jovem é mais agradável.” (LÉRMONTOV: 1999, p.24). De acordo com o historiador Nina Vernádski, não havia, na Rússia antiga, a divisão entre o ofício do músico e do poeta. Por isso, em seu artigo *Lérmontov na música russa*, ela conta que o poeta era “dotado de talento tanto para música quanto para os versos”. Quando criança ele estudou violino e piano, de forma que sua “alma era afinada pela música [...], e ele podia ouvir essa música tocando em algum lugar na esfera celeste” (VERNADSKY: 1943, p. 10), para, assim, transformá-la em poema. Belinski chegaria a dizer, muito apropriadamente, que as linhas escritas por Lérmontov soavam a seus ouvidos como acordes musicais. Apesar de mais afeito à prosa, a experiência de Tolstói nesse domínio, como veremos mais adiante, não parece guardar grandes diferenças, já que, tendo uma relevante formação musical, e também sendo profundamente tocado pela música (vide seu *A Sonata a Kreutzer*), ele encontraria soluções parecidas às do poeta em sua interpretação da “trilha sonora” das montanhas.

Lavrin observa que, quando foi exilado para o Cáucaso pela segunda vez, Lérmontov mostrou um profundo interesse pelas *stanitsas* cossacas que beiravam o rio Térek, tendo, de certo, interagido com os cossacos de Grében e se deleitado com suas canções. Seu apreço pelo folclore oriundo dessa região renderia os poemas *Presentes do Térek*²⁹ e *Cantiga de ninar Cossaca*³⁰. Filhos

29

Дары Терека

30

de uma mesma era, ao que tudo indica, embora em espaços diferentes de tempo, Tolstói e Lermontov estiveram bastante próximos, partilhando de interesses comuns.

Cabe mencionar um episódio que parece retratar com acuidade a fama adquirida por Lermontov naqueles tempos. Chamil, prisioneiro privilegiado do Império Russo, recebeu, em certa ocasião, em Kaluga, veteranos de guerra do exército russo. Um deles disse ao “profeta” que era de Tchambar, uma localidade próxima da sepultura de Lermontov. Chamil, então, disse: “Lermontov? Eu ouvi falar dele. Ele escreveu sobre o *meu* Cáucaso”(KELLY: 2003, p.187).

1.2.4 Tolstói rumo ao Cáucaso

Por meio não só da literatura, mas da música folclórica, do circo, ópera, artes plásticas, etc., o material cultural da Rússia foi, gradualmente, “adquirindo uma orientação sulista via Cáucaso” (BARRETT: 1998, p. 78), como sugere Thomas Barrett. Hábitos caucasianos, de vestimenta ou alimentação³¹, vieram à baila e tomaram não só a Rússia, mas se tornaram conhecidos em outros países, sobretudo os da Europa. Isso se dá, com efeito, devido à conquista russa do território, espinhoso em todos os seus meandros, o que inspira os ideais românticos, permitindo a incursão de forasteiros à região de modo a revelar ao resto do mundo o que o mítico relevo escarpado – sobre o qual até então quase nada se sabia de fato, a não ser lendas anteriores à era cristã – ocultava. Desvelou-se um povo de traços os mais variegados em sua multiplicidade étnica e de costumes. Russos – alguns convocados, outros voluntariamente – *evadiram* de suas zonas de conforto e *invadiram* a região antes afeita apenas a guerreiros montados, ora para descansar nas estações termais de Piatigorsk, ora para lutar contra montanhese, persas e otomanos no intuito de incorporar domínios. Cossacos, os “cangaceiros” de uma estepe sem lei, alinhados em aldeias chamadas de *stanitsas*, garantiram a proteção das fronteiras e, por conseguinte, a conquista territorial efetiva. Heróis, em geral homens de personalidade indômita e cruel, tornaram-se as celebridades de um tempo onde relatos de viagem a terras distantes e ariscas eram a diversão das classes mais abastadas. Iermólov e Chamil se destacaram em meio a uma refrega que, de ambos os lados, desejava “iluminar” o inimigo passando-lhe a faca – ou o sabre. Nesse rastro, Rousseau,

Казачья колыбельная песня

discorrendo acerca dos Alpes suíços, instigou a um só tempo o “gosto pelas montanhas” e concebeu a noção do amor romântico. Principal herdeiro dessa tendência na Rússia, o sentimentalista Karamzin abriu caminho para que Púchkin, à sua espreita, elegeesse o Cáucaso como única possibilidade de invenção literária dos “Alpes russos”. Pouco tempo depois, Lérmonov, com *O Herói do Nosso Tempo*, escreveu uma obra basilar e seminal que, além da informação apurada acerca das características do Cáucaso e de seu povo, trouxe à baila um personagem que, a despeito de “civilizado”, embriagou-se do sonho selvagem, não tendo qualquer dificuldade para elaborá-lo e sorvê-lo em sua gana por novidades – ou tempestades. O herói Petchórin, mais do que qualquer outro até então, conquistaria o Cáucaso brincando com os ditames sociais e os mitos românticos, evidenciando uma ousadia quase chocante porque absolutamente indiferente. Todos esses escritores, a seu modo, deixaram também uma herança de cunho musical, interdisciplinar, na tentativa de mesclar a literatura às canções que no Cáucaso se fizeram audíveis.

Tolstói, portanto, não chegaria por acaso àquelas terras. Havia um chamado – ou, parafraseando Jack London, um “chamado selvagem” o interpelava. A um leitor desavisado, pode parecer que, por coincidência, em uma época em que sua vida de conde estava tomada por excessos, deprimindo-o severamente, Tolstói tenha aproveitado a companhia do irmão preferido para sair de Moscou e perder-se à sombra de um contexto alhures, sem estar muito certo para onde estava sendo levado. Negativo. Tolstói era um homem culto e ambicioso e, no esteio de todas essas razões que resumimos acima, não havia outro lugar para ele estar nos idos dos anos 50. Isto é, os homens de meados do século XIX, enfileirando-se às linhas do exército russo; e especialmente os escritores (ou aspirantes a), açulados por seus talentosos conterrâneos, tinham o Cáucaso como um destino mais do que provável. Era ali que a história da Rússia estava sendo contada, que o país, de dimensões continentais, delineava seus contornos, o que atiçava os brios (e desvarios) nacionalistas próprios à época. Inspirado por Rousseau desde sempre, Tolstói também precisava conhecer os “Alpes russos”, ver de perto a fisionomia mítica do bom selvagem representado na figura do montanhês, do cossaco, dos líderes tribais, da moça circassiana, de forma a interagir com o modo de expressão que, de certa maneira, definia o cotidiano daqueles indivíduos: a música. Não obstante, cabe ressaltar, seus predecessores tenham lhe deixado uma difícil tarefa: superá-los em seus intentos.

2. O compositor: Rousseau

Fui para mata porque queria viver deliberadamente, enfrentar apenas os fatos essenciais da vida e ver se não poderia aprender o que ela tinha a ensinar, em vez de, vindo a morrer, descobrir que não tinha vivido. Não queria viver o que não era vida, tão caro é viver; e tampouco queria praticar a resignação, a menos que fosse absolutamente necessário. Queria viver profundamente e sugar a vida até a medula, viver com tanto vigor e de forma tão espartana que eliminasse tudo que não fosse vida [...] (THOREAU: 2015, p.96).

Em seu *Discurso sobre as Ciências e as Artes*, Rousseau, ao comparar o verdadeiro (o Bem) com o falso (o Mal) postula: “A desvantagem é visível, pois o falso é suscetível de uma infinidade de combinações; mas a verdade tem apenas uma maneira de ser” (ROUSSEAU: 2005, p.26). Mesmo não sendo um expert na literatura tolstoiana, o leitor facilmente fará uma associação entre a passagem citada e aquela que abre um dos mais afamados romances de nossa era – a saber, *Anna Kariênina* (TOLSTÓI: 2009, p.17): “Todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira”. Essa simples correspondência, entretanto, revela-nos apenas um milésimo da influência catalizadora que o iluminista Rousseau exerceria sobre a obra e vida de Tolstói. Elas são tantas e se dão de formas tão diferentes, que seria de uma inutilidade ímpar tentar mensurá-las, muito embora seja possível dimensionar o alcance de tal ascendência.

Aos 15 anos, Tolstói diz ter escolhido Rousseau como seu mestre. A partir de então, tudo – ousou dizer – que faria, todos os seus anseios, atividades e escritos, trariam em seu bojo a força pungente que o iluminista a ele delegara. Como um sucessor, Tolstói levou adiante o ímpeto filosófico de seu mestre, perfazendo sua vida com o desejo de aperfeiçoar-se de todas as maneiras possíveis – faculdade pela qual Rousseau distingue os homens dos animais – e em todas as matérias cabíveis.

Como o mestre, que perdera a mãe dias após o nascimento, Tolstói também tivera pouquíssimo tempo de conhecer a mulher que o dera à luz. Ao encalço das teorias de Rousseau acerca da bondade humana, e do quanto essa é produto da nossa própria natureza, criou personagens que se destacaram em virtude da boa índole, da compaixão que sentiam diante do sofrimento do próximo, da frugalidade com que se portavam diante da existência, vivendo um dia após o outro e travando, como ele, um relacionamento íntimo com a terra e os demais seres vivos. Elegeu esse homem simples, alheio à falácia do progresso civilizatório, herdeiro da nobreza dos tempos bucólicos de Tula, seu bom selvagem, e, como se não bastasse, quis a ele a qualquer custo se igualar. Tolstói adotou vestes de mujique, misturou-se a cossacos, circassianos, peregrinos; enamorou camponesas, celebrou a vida junto aos ciganos e, o que é mais importante para o nosso trabalho: cantou.

Aleksandra Tolstáia, filha de Tolstói, relata a experiência do pai com a música em um artigo intitulado *Tolstoy and Music*. Experiência, segundo ela, muito mais complexa e intensa do que um mero divertimento.

A música penetrava nos recessos mais profundos de sua alma, incitando-lhe todo o ser, liberando nele pensamentos e emoções embrionárias que ele próprio não tinha consciência. Ondas de prazer, alegria, e medo de perder aqueles segundos de elevação quase divina inundavam-no, sufocavam-no. Ele se via chorando e gargalhando a um só tempo e era tomado pela mais forte urgência de criar. (TOLSTOY: 1998, p, 258, grifos nossos)

Depois de ouvir algumas das obras de seus compositores prediletos, Tolstói invariavelmente rumava para sala de estudos para escrever. “Eu não tenho dúvidas” – complementa Aleksandra – “de que ele escreveu pensamentos que foram inspirados pela música”. (TOLSTOY: 1998, p. 259) Tolstói também estudaria teoria musical na juventude na ânsia de, a exemplo de Rousseau, tornar-se compositor.

Rousseau era músico, teórico musical e compositor menor (se comparado aos grandes de sua geração), ainda que relativamente conhecido e adorado por ninguém menos que Mozart. A propósito de si mesmo, o iluminista escreveu em seu *Diálogos*: “Ele nasceu para música... ele descobriu abordagens que eram mais claras, fáceis, simples, e facilitavam a composição e a performance... eu jamais vi um homem tão apaixonado pela música quanto ele” (ROUSSEAU: 1988, p. 111). Rousseau queria salvar a humanidade por meio da música como Tolstói o desejava por meio da literatura e seu apreço pela integridade do homem natural – o que redundou, em um período mais tardio, na formulação de uma filosofia prática de vida que seus seguidores chamaram de tolstoísmo.

Ambos, portanto, estabeleceram relações íntimas com diversas formas artísticas (literatura, música, filosofia), de maneira a criar obras ao redor de projetos similares que convergiam para um homem ideal, cuja alma era constituída por paixões melódicas. Em *A Sonata a Kreutzer*, Tolstói deixar-se-ia levar por uma melodia que despertaria nele paixões perniciosas. Em *Cossacos*, entretanto, ele realiza um mundo cuja harmonia músico-linguística seria aquela preconizada por Rousseau.

O que tentaremos elucidar neste segundo capítulo, portanto, é que a música se apossou da obra de Rousseau de tal forma que toda ela parece correr sobre um leito sonoro. A música é o sopro que anima todos os elementos de seu trabalho, das teorias concernentes ao estado de natureza, àquelas sobre o estado civil, de modo a desembocar na idealização de uma comunidade livre que se ergue sobre pilares musico-linguísticos. O idioma do bom selvagem, quando em contato com seu semelhante, afirma Rousseau, é a música, e não por outro motivo Tolstói, também inspirado pela canção da natureza, deu a seus personagens cossacos o dom de falar por meio da música. Um dom

original, uma vez que a música é a expressão mais autêntica da própria natureza. Contaremos essa história desde o princípio.

2.1 O bom selvagem

2.1.1 A influência interdisciplinar de Rousseau em Tolstói

Carol Anschuetz faz uma análise interessante, pautada em Eikhenbaum, a respeito do espírito literário “rebelde” que moveu tanto os caminhos de Tolstói, quanto os de Rousseau. Este teria vivido numa época de normas neoclássicas, tendo refutado esse parâmetro para fundar os alicerces do sentimentalismo, ao passo que aquele, nauseado pelos ideais da era romântica, enveredou-se por uma senda mais “realista”. “Ambos” – comenta Anschuetz – “escreveram em gêneros que o sistema dominante de normas excluía como não-literários” (ANSCHUETZ: 1980, p.402). Nesse sentido, Eikhenbaum (1922) pontua que Tolstói, aparentemente, teria ignorado a influência de seus pais literários (“virado-lhes as costas” (ANSCHUETZ: 1980, p.402), os românticos russos e filósofos como Schopenhauer, Hegel e Schelling, para correr em abraço em direção a seus avós literários: os sentimentalistas, com destaque para Karamzin.

Em carta para o eslavista francês Paul Boyer, que o visitou na primavera de 1901, Tolstói enfatiza sua adoração por Rousseau:

As pessoas têm sido injustas com Rousseau. A grandeza de seu pensamento não foi reconhecida. Eu li tudo de Rousseau. Sim, todos os vinte volumes, o *Dicionário de Música* incluído. Eu mais do que o admiro, eu formei um verdadeiro culto ao redor dele: aos 15 anos eu usava um medalhão com seu retrato pendurado ao meu pescoço como se fosse uma imagem sagrada. Algumas de suas páginas tocam diretamente meu coração; eu acredito que eu mesmo poderia tê-las escrito (BIRYKOV: [20--])

Eikhenbaum atesta que o sentimentalismo expresso por Tolstói em sua primeira novela, *Infância*, não só deriva de Rousseau, como vai ao encontro, em seguida, do clima antirromântico infundido de maneira inelutável em *Cossacos*. “É aqui que, em vez de progredir do sentimentalismo ao romantismo como a história literária dita, Tolstói se posiciona ao lado de seus avós, contra a geração de seus pais” (ANSCHUETZ: 1980, p.404). Como vimos, o romantismo das novelas caucasianas deve quase tudo ao herói byroniano, que, em certa medida, acalentou a mente de escritores como Púchkin, Marlínski e Lérmontov. Em Tolstói, entretanto, as fórmulas trágicas propagadas por Byron não têm vez: são execradas, parodiadas, e uma visão realista do encontro do

selvagem com o homem civilizado vem à tona, muito embora o “natural” – e tudo que o define – seja, assim como em Rousseau, enaltecido. Por isso, como postula acertadamente Anschuetz, Tolstói se desloca sobre um liame bastante estreito em sua ira antirromântica, uma vez que o “mito do exílio” que move os discípulos de Byron também é encontrado em Rousseau, que Tolstói, por outro lado, exalta. “Aqueles ideias [as de Rousseau] inevitavelmente colocam o escritor russo e seus heróis em uma armadilha que consiste em um círculo vicioso de oposição *romântica* ao *romantismo*” (ANSCHUETZ: 1980, p.406).

O que é preciso frisar, entretanto, é que, em Tolstói, a influência de Rousseau transcende e se manifesta de diversas maneiras: em forma (sentimentalismo), trajetória (ao negar a escola predominante de sua época) e conteúdo. Um conteúdo cujas ideias o levaram a compor sua noção acerca do homem natural (o bom selvagem) e que são o fio condutor do *Discurso sobre a origem da desigualdade entre os homens* (2005).

2.1.2 A bondade como atributo natural do homem

É importante frisar, como vamos ver com propriedade mais adiante, que toda obra de Rousseau está interligada a um eixo do qual emanam inúmeras derivadas. Essa espinha dorsal, digamos assim, o fio condutor que ampara sua filosofia, “é produto de um estudo sincero da natureza humana, suas faculdades e suas finalidades” (SMITH: 2002, p. 100). A natureza, o estado de natureza e o homem natural estão todos contidos, inexoravelmente, no bojo da totalidade de seu sistema de pensamento e não só em uma publicação em particular. O estado de natureza, mesmo que posteriormente ofuscado pela vida civil, seria uma condição imanente ao ser humano.

Antes de se debruçar sobre a elaboração do *Discurso sobre a origem e os fundamentos sobre a desigualdade entre os homens*, Rousseau teria se lançado sobre outro empreendimento: dissertar sobre o tema “A restauração das ciências e das artes contribui para a purificação da moral?”. Quando deparou com tamanho desafio, porém, Rousseau estava a caminho de Vincennes, em 1749, e conta ter tido uma assombrosa epifania que o levou a um estado de espírito extático que culminaria nas ideias esboçadas em seu *Discurso Sobre as Ciências e as Artes*, premiado pela Academia de Dijon em 1750.

Nesse primeiro discurso, o autor exime as duas instituições sociais mencionadas de desempenhar qualquer papel na busca da humanidade rumo ao excelso. Pelo contrário, elas serviriam apenas para afastar o homem de seu caminho natural, cobrindo-o de ornamentos, de modo a ofuscar seu verdadeiro ser, que passou a aparentar ter todas as virtudes “sem ter nenhuma delas”

(ROUSSEAU, 1988, p.12). Como um apologista do selvagem, Rousseau já prenuncia nesse discurso ideias que seriam buriladas adiante.

O *ser* humano, no sentido do que é próprio ao homem, não residiria, assim, nos adornos e na sabedoria dos teóricos, mas na vitalidade daquele no qual *ser* e *ter* coincidem; aquele que é inteiro e, por isso, refestela-se na esteira do bem. É como se o bem fosse um círculo que se fecha, perfeito em seu giro circunferencial, e onde todos os elementos, comunicando-se, estão em relação uns aos outros de forma a suscitar um todo mútuo e convergente; enquanto, por outro lado, o mal estender-se-ia como uma espiral, gerando uma incompletude e uma carência perpétua.

Como seria agradável viver entre nós, se a continência exterior fosse sempre a imagem das disposições do coração, se a decência fosse a virtude, se nossas máximas nos servissem de regras, se a verdadeira filosofia fosse inseparável do título do filósofo! Mas tantas qualidades raramente caminham juntas, e a virtude não é muito compatível com tão grande pompa [...].

O homem de bem é um atleta que se compraz em combater nu: despreza todos esses vis ornamentos que atrapalhariam o uso de suas forças, a maioria dos quais só foi inventado para ocultar alguma deformidade.

Antes que a arte houvesse moldado nossas maneiras e ensinado nossas paixões a falar uma linguagem rebuscada, nossos costumes eram rústicos, mas naturais (ROUSSEAU: 1995, p.13).

Rousseau atribui a corrupção da alma humana ao avanço das ciências e das artes, alma que começou a se desnaturar, vamos ver adiante, com o advento da propriedade. Essa tornou o homem passível de acumular bens e, nesse esteio, de *ter/parecer* ao invés de *ser* verdadeiramente, levando-o a ingressar numa espécie de redemoinho onde o desejo pela vida foi substituído pela gana em face de coisas que o faziam supostamente melhor segundo valores enviesados. A virtude, portanto, e o bem, tornaram-se critérios pra lá de secundários diante da vida social, uma vez que não redundavam nos pilares que pareciam e parecem sustentá-la. Para Rousseau, a natureza, como uma mãe que não quer que o filho se machuque ou seja molestado, cuidaria para que o homem não se envolvesse nas tramas da arte e da ciência, passando a priorizar o fútil em face do verdadeiro, do consistente.

A tese de Rousseau, de uma maneira geral, é a de que o desenvolvimento da arte, da ciência e da tecnologia provoca a corrupção da moral num sentido mais amplo. O desenvolvimento cria uma sociedade de preguiçosos, de pessoas egoístas, mesquinhas, covardes e desonestas, em resumo, de pessoas infelizes. Esse argumento desafiou alguns dos compromissos mais básicos dos seus contemporâneos, muitos dos quais aceitavam como certo o fato de que o progresso da cultura intelectual e, especialmente o progresso da tecnologia, poderiam melhorar a vida humana indefinidamente. Eles assumiam que à medida que o poder da humanidade de controlar e manipular a natureza aumentasse, as pessoas seriam capazes de definir o mundo para satisfazer suas necessidades. (SIMPSON: 2007, p.63)

Rousseau acredita, portanto – e essa foi a visão que ele teve a caminho de Vincennes – na bondade natural dos homens. O homem natural, o selvagem, o indígena, o primitivo, o autóctone, o

nativo, aquele que está vivendo segundo sua natureza, e que, por seu lado, promove trocas incessantes com o meio ambiente, é bom; pratica o bem e só pode ter como alvo primeiro e último a bondade em todo seu espectro. Tudo que emana do ente criador e soberano chamado natureza é certo, é bom, é justo. Com efeito, o homem que vive a esse ente emaranhado é, por conseguinte, bondoso. Teve sua índole natural destroçada, contudo, pelas instituições sociais que, apesar de não serem nem sempre corruptas em si mesmas, a exemplo da ciência e da arte, tem efeitos funestos sobre o indivíduo. O *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* expande o raciocínio do filósofo de forma a resolver o paradoxo que nasce do pensamento de Rousseau. Isto é: sendo naturalmente bom, por que o homem desenvolveu más instituições e enveredou-se pelo desolador caminho do mal?

O primeiro discurso atribui isso, pelo menos em parte, ao desenvolvimento da alta cultura; entretanto, essa ainda não era a resposta completa. Pois, se as pessoas são naturalmente boas, então elas nunca deveriam ter desenvolvido as ciências e as artes, ou deveriam ter feito somente coisas boas e não más com elas. Esse é o paradoxo fundamental da filosofia de Rousseau. [...] O segundo discurso tinha a intenção de resolver este paradoxo (SIMPSON: 2007, p.83).

2.1.3 O estado de natureza

A história já é bem conhecida. Em 1754, quando a Academia de Dijon, na Suíça, propôs que Rousseau respondesse à questão “Qual é a origem da desigualdade entre os homens e se essa é autorizada pela lei natural”, ele preparou um verdadeiro dossiê no qual, para provar que a desigualdade não é um atributo enraizado no espírito humano, discorreu sobre o estado natural e sobre o nobre personagem desse habitat, o bom selvagem.

Rousseau, na verdade, entendia que a desigualdade não era nada mais do que um produto da sociedade, e essa, por sua vez, não teria se originado na natureza. Onde não houvesse sociedade, portanto, não haveria desigualdade, uma vez que, citando Carol Ansuetz, “o homem, como o conhecemos, é um produto artificial de suas próprias faculdades, linguagem e razão, que foram desenvolvidas em sociedade”. (ANSCHUETZ: 1980, p.406)

Dessa maneira, Rousseau identifica, logo na abertura de seu famigerado *Discurso*, dois tipos de desigualdade: a natural, que consiste nas diferenças físicas e anímicas existentes entre as pessoas que povoam o planeta – ou seja, a diversidade; e a moral ou política, que decorre de uma convenção estabelecida, e, nesse sentido, torna alguns homens mais privilegiados que outros segundo os predicados sociais que cultivam, tendo, na maioria das vezes, suas posições amparadas por leis.

De que se trata, então, precisamente este discurso? De apontar, no progresso das coisas, o momento em que, sucedendo o direito à violência, a natureza foi submetida à lei; de

explicar por qual encadeamento de prodígios o forte pôde resolver-se a servir o fraco, e o povo a comprar uma tranquilidade imaginária pelo preço de uma felicidade real. (ROUSSEAU: 2005, p. 160)

No homem selvagem, o corpo está em perfeita sintonia com as vontades, de forma que seu potencial é explorado ao paroxismo, tornando-o uno, independente, integral e capaz de lutar por sua sobrevivência à mercê dos preceitos da natureza, à qual ele já se enovelou de tal forma que, através dela, pode aprimorar suas habilidades e sentidos. O corpo é seu único instrumento e, em última análise, seu cérebro – não no sentido pejorativo, mas no sentido de que esse e a mente chegaram a tal nível de fusão que pensar se tornou, por associação, agir. O homem civilizado, de outro lado, centrou-se demasiado na mente e, iludido pelos “delírios” da razão, apartou-se do corpo, substituindo as capacidades desse por próteses: máquinas, carros, escadas, elevadores, armas e toda essa quantidade inesgotável de assessórios, miúdos ou graúdos, mas, sobretudo, supérfluos, que compõem a vida civilizada.

Atividades que o selvagem fazia munido do que lhe era inato, o homem em sociedade, para fazer, passou a cercar-se de coisas – ou pessoas. Agindo por ele, esses apetrechos privaram seu corpo de se desenvolver conjuntamente com suas visões de mundo, com suas proezas intelectuais, tornando-o profundamente dependente e, por conseguinte, cada vez mais distante da natureza (inclusive da sua), de seu entorno, da ação corpórea. Rousseau é categórico:

Dai ao homem civilizado o tempo de reunir todas essas máquinas à sua volta, não se pode duvidar que supere facilmente o homem selvagem; mas, se quiserdes ver um combate mais desigual ainda, colocai-os nus e desarmados um defronte do outro, e logo reconhecereis qual a vantagem de ter todas as suas forças à sua disposição, de estar sempre pronto para qualquer acontecimento e de estar, por assim dizer, sempre *inteiro* consigo mesmo. (ROUSSEAU: 2005, p.165, grifo nosso)

O homem selvagem, portanto, é um homem inteiro. E, por ser inteiro, é mais vivo, real, verdadeiro. Tem o domínio de suas capacidades que, lapidadas pelo instinto de preservação, repercutem em todas as cavidades de seu ser. O homem selvagem não subjuga a natureza ou a ela se submete tal qual o homem civilizado, mas, antes, é diante dela um igual. Está, com ela, em harmonia plena, relacionando-se orgânica e afetivamente. Sua inteireza pode ser verificada em um punhado de narrativas tolstoianas nas quais ele sempre aparece em contraposição a um dado “Senhor”. É assim em *A morte de Ivan Ilitch*, quando Guerássim, o camponês que não se amedronta com a morte, consola seu amo. Esse, por ser um emaranhado de pedaços dissociados uns dos outros, por só enxergar a face da vida nas “superfícies” onde seu ego resplandece, desconhece o sabor da existência quando degustada em sua integridade. Sua visão é unilateral e seu campo visual restrito, embaçado, destituído de profundidade. Certamente por que, estando atrelado aos valores que imperam no mundo civilizado, sufoca aqueles que são inerentes a seu estado natural.

Seus sofrimentos morais consistiam em que, naquela noite, olhando para o rosto de maxilares salientes, sonolento e bondoso de Guerássim, súbito veio-lhe à mente: “E se de fato toda a minha vida, a vida consciente, não foi ‘como deveria ter sido’?”

Veio-lhe à mente que o que lhe parecera sempre totalmente impossível, isto é, que ele vivera toda sua vida não como deveria tê-la vivido, poderia ser verdade. Veio-lhe à mente que aqueles quase imperceptíveis impulsos que sentira para lutar contra o que era considerado bom por pessoas altamente situadas, impulsos quase imperceptíveis, e que ele, *in continenti*, afastava de si – que justamente esses impulsos podiam ter sido os verdadeiros, e tudo o mais podia ter sido errado. (TOLSTÓI: 2011, p. 99)

À semelhança de Tolstói, Rousseau não é um homem muito afeito à medicina ocidental. Enquanto aquele zomba da eficácia dessa, argumentando que tal ciência inibe processos naturais ao homem – a exemplo da morte –, este se utiliza de hipóteses reais para nela desacreditar: “perguntarei se há alguma observação sólida da qual se possa concluir que, nos países onde essa arte é mais descuidada, a vida média seja mais curta do que naqueles onde é cultivada com o maior esmero” (ROUSSEAU: 2005. p.168). Para ele, os valores que a civilização traz a reboque entorpecem o indivíduo que, engabelado pela voracidade de querer artificialmente, e combustado, a bem dizer, pela vaidade – diria Tolstói –, adoece de um sem número de enfermidades totalmente desconhecidas ao bom selvagem. Tal premissa nos parece razoável se pensarmos nas aldeias cujos indígenas são dizimados por moléstias ao entrar em contato com o homem branco. Ou como o homem branco, infectado pela mesma doença de um índio, definha no isolamento do CTI de um hospital, enquanto o selvagem goza de uma rápida convalescença fomentada por ervas³². É como se o homem civilizado, ao adentrar o “paraíso” do indígena, rompesse os elos de sua doce aliança com a natureza.

Tolstói foi apartado de sua mãe ainda na primeira infância e, certamente, foi aí que sua personalidade conflituosa começou a criar tentáculos, situando-o em uma espécie de limbo existencial onde ele se sentia ora um *residente* ora um *estrangeiro*³³. Reza a lenda que ele jamais teria reencontrado o estado de natureza que deixara para trás por conta da morte da mãe e, por sua vez, passara a temer e questionar a morte.

Anschuetz faz uma analogia da explicação de Rousseau a respeito da descendência do homem do estado natural com a história bíblica da queda de Adão e Eva contida no Livro do

32

Esse tema também será tratado quando analisarmos *Cossacos*.

33

Os conceitos de “residente” e “estrangeiro” são esmiuçados pelo autor Richard F. Gustafson no livro *Leo Tolstoy, Resident and Stranger*. O residente é aquele que está imbuído da sensação de pertencimento a um lugar ou situação; o estrangeiro é aquele que não se sente pertencer a qualquer lugar ou situação.

Gênesis. Assim como o bom selvagem, Adão e Eva viviam no Éden em um estado de perfeita harmonia com a natureza – e, portanto, com Deus, com a “mãe” – até que, ao provarem da maçã do pecado, romperam com essa ordem de coisas e foram expulsos do Jardim, tornando-se corruptíveis e aptos ao pecado e à morte. O homem, então, de acordo com a teoria do pecado original, torna-se um ser mortal. Ao passar do estado de natureza para o de sociedade, o *bom* selvagem, agora sob a carapaça do civil, vai se transformar em um indivíduo *mau* e, de certo modo, também mortal, já que ganhará o conhecimento da morte – coisa que ele não tinha quando vivia conforme a natureza.

Na contramão do mito bíblico do Jardim do Éden, entretanto, Rousseau não concede ao bom selvagem a possibilidade de escolha, por ser justamente nessa que reside o pecado: “Ele não pecou, como fez Adão, escolhendo entre o bem e o mal, ele pecou no simples ato de fazer uma escolha” (ANSCHUETZ: 1980, p.408). Voltando ao *Discurso*, ainda no rastro do tema “doenças”, Rousseau alega: “Se ela [a natureza] nos destinou a sermos sãos, quase ousar falar que o estado de reflexão é um estado contrário à natureza e que o homem que medita é um homem depravado”. (ROUSSEAU: 1995, p.173). O ato de escolha, portanto, não seria um ato natural, pois enquanto parte incontestada da natureza, o homem legaria seus desígnios a essa que, falando-lhe por meio de uma voz penetrante, ecoaria em seu instinto, conduzindo-o, a exemplo de Deus ou da Mãe, pelo caminho certo. Impensável para o homem civilizado, para o homem contemporâneo chafurdado nos dilemas do indivíduo, prescindir de tal coisa qual o “livre arbítrio”, mas no pensamento de Rousseau e na literatura de Tolstói a ideia faz todo sentido.

“Evitemos, portanto, confundir o homem selvagem com os homens que temos diante dos olhos” (ROUSSEAU: 1995, p.173) – profere Rousseau. E prossegue tentando demonstrar por que, ao cometer o ato da liberdade de escolha, o homem se afasta daquilo que a natureza a ele prescreve. Compara tal ato à desarrazoada atitude de um animal que, sedento, recusa-se a beber a água deio límpido que corre diante de seus olhos. As paixões inibem no homem o diálogo com a natureza (e, por conseguinte, consigo mesmo), levando-o a escolher a senda torta da danação estirado em sua qualidade, que acredita benéfica, de agente “livre”.

A natureza manda em todos os animais, e o bicho obedece. O homem sente a mesma impressão, mas se reconhece livre para aquiescer ou para resistir, sendo sobretudo na consciência dessa liberdade que se mostra a espiritualidade da sua alma, pois a física explica de certa maneira o mecanismo dos sentidos e a formação das ideias; mas, na faculdade de querer, ou melhor, de escolher, e no sentimento dessa faculdade só se encontram atos puramente espirituais, dos quais nada se explica pelas leis da mecânica. (ROUSSEAU: 1995, p.173)

Por isso – o iluminista afirma –, o espírito deprava os sentidos. E destaca que, se há alguma diferença entre o homem e o animal, essa residiria na capacidade humana de aperfeiçoar-se, de

aprimorar ao longo do tempo suas habilidades – o que, na verdade e em certa medida, Rousseau condena.

Disso, constatamos que o homem selvagem leva uma existência não muito diferente da do animal. Cultiva, aliás, uma personalidade animalesca, pois limita suas ações primárias a estados de pensar e sentir, querer e não querer, desejar e temer. Para que possa evoluir rumo ao aperfeiçoamento, com efeito, ele precisará deixar brotar dentro de si o atributo que é a pedra de toque da filosofia rousseauiana e que forma um denso caldeirão a que ele dá o nome de *paixões*. Essas, por originarem-se das necessidades do homem, conduzem-no rumo à realização do que ele deseja, tornando-o, nesse processo, mais hábil, capaz e reflexivo. “Privado de qualquer tipo de luzes”, assinala Rousseau, “o homem selvagem só experimenta paixões” impulsionadas pela natureza, uma vez que “seus desejos não ultrapassam suas necessidades físicas” (ROUSSEAU: 1995, p.173).

Os únicos bens que conhece no universo são a alimentação, uma fêmea e o descanso; os únicos males que teme são a dor e a fome; digo a dor, e não a morte pois nunca o animal saberá o que é morrer, e o conhecimento da morte e de seus terrores é uma das primeiras aquisições que o homem fez ao distanciar-se da condição animal. [...] Sua alma, que nada agita, entrega-se apenas ao sentimento de sua existência atual, sem nenhuma ideia do futuro, por mais próximo que possa ser, limitados como as suas vistas, mal se estendem ao fim do dia. (ROUSSEAU: 1995, p.175-6)

A condição de selvagem na qual o homem natural está inserido, e que é vivida com mais proximidade pelo homem tribal, é bem elucidada ao longo da obra *Xamanismo*, do mitólogo e filósofo romeno Mircea Eliade. Ele ressalta que, entre os xamãs, durante o período de iniciação, ocorre o aprendizado de uma língua secreta que é a linguagem dos animais, que se realizaria pela via mimética. “Na América do Sul, [...] o neófito é obrigado a aprender a imitar as vozes dos animais” (ELIADE: 1998, p.196). Dentre outros povos, seria comum a imitação do canto dos pássaros, do rugido dos mamíferos ou de gestos e ganidos associados ao universo das feras. “Aprender a linguagem dos animais, sobretudo dos pássaros, equivale, em qualquer parte do mundo, a conhecer os segredos da natureza e, portanto, a ser capaz de profetizar” (ELIADE: 1998, p.117) – salienta Eliade, uma vez que, se o homem é parte da natureza, se a conhece profundamente, ele estará, certamente, apto a prever um futuro que não é mais do que o resultado do encadeamento dos fatos naturais. A imitação das vozes e cantos dos animais representa para o xamã, portanto, o acesso às diversas esferas do cosmos.

Em numerosas tradições, a amizade com os animais e a compreensão da linguagem deles constituem síndromes paradisíacas. [...] nos tempos míticos, o homem vivia em paz com os animais e compreendia sua língua. Foi só depois de uma catástrofe primordial, comparada à queda da tradição bíblica, que o homem se tornou o que é hoje: mortal, sexuado, obrigado a trabalhar para alimentar-se em conflito com os animais. Ao preparar-se para o êxtase, e durante o êxtase, o xamã suprime a condição humana atual e reencontra provisoriamente a

situação inicial. A amizade com os animais, o conhecimento de sua língua, a transformação em animal são todos sinais de que o xamã recobrou a situação “paradisiaca” perdida na aurora dos tempos (ELIADE: 1998, p.119).

O paraíso não é outra coisa senão o relacionamento simbiótico com a natureza, de forma a incorporar os segredos da selva ao seu próprio instinto. Tolstói parece ter particular afinidade por essa espécie de homem selvagem que, vivendo estatelado no momento, não cria nenhum plano que ultrapasse o limite do dia, não teme a morte (pois desconhece sua existência) e encara os acontecimentos que se sucedem com tranquilidade estoica, pois os concebe como um produto da natureza pela qual a vida é nutrida. Um dos personagens mais emblemáticos dessa tendência, além do Guerássim de *A morte de Ivan Ilitch*, é Nikita, o dócil camponês e servo de *Senhor e Servo*.

O que está em jogo, na verdade, e que Tolstói percebeu quando em contato com seus servos em Iásnaia Poliana, é que o homem imerso no estado natural é alguém que está por todo tempo lutando pela vida, em trabalho contínuo de sobrevivência, de defesa, de ataque, tendo de proteger-se das intempéries naturais, dos saqueadores noturnos, da fome imediata, o que o leva a passar boa parte do dia em atividade, em relação íntima com a mata, para, à noitinha, quando não lhe é mais possível enxergar e, portanto, caçar com destreza, despencar exausto sobre um leito de folhas onde, devidamente aninhado à “mãe”, esteja livre de quaisquer inimigos que possam perturbar seu sono. Por isso, para ele, é primordial que se viva o tempo presente. Só pode se dar ao luxo de abdicar desse tempo o homem que não precisa dele para garantir sua existência – ou seja, que subjugou a natureza por meio da tecnologia, muitas vezes desequilibrando a dinâmica ambiental, ou que delegou ao servo a tarefa de sobreviver em seu lugar. Sob esta última hipótese, como é o caso do conto *Senhor e Servo* de Tolstói, o servo é aquele que, conhecendo em profundidade o estilo de vida em que a natureza reina soberana, faz pelo Senhor o que ele mesmo deveria fazer por si, mas, inapto a isso qual um incapaz, deve recorrer a uma prótese humana da qual depende. Nesse ínterim, o tempo que experimenta passa a ser outro: o da infelicidade propiciada pela nostalgia do passado, o da ansiedade causada pelo futuro, ou o do tédio (manifestação demasiado civilizada), já que não tem nada a fazer que o *presentifique* na esteira sensorial do aqui e agora – concedido, de bom grado, a seu servo³⁴. O mujique de Tolstói guarda esse elo extemporâneo com seu ancestral, o chamado bom selvagem de Rousseau: ambos estão absorotos no momento presente.

Ao contrário de Rousseau, como pontua Jonathan Marks, Hobbes concede ao homem natural “o conhecimento (especialmente o da morte), sentimentos sociais (especialmente a

vanglória) e preocupações (especialmente com relação a suprimentos para o futuro) que contribuem para o estado de guerra” (MARKS: 1998, p.77). Na verdade, ele identifica *as paixões* como a mola mestra da ação humana no estado natural, situando a razão como secundária e a serviço daquela. No entanto, peca ao não perceber que as paixões têm sua ação circunscrita à simplicidade do cotidiano do bom selvagem, não sendo possível, assim, que favoreça grandes faculdades, mesmo por que a razão, não requerida neste modelo, está quase inativa.

Enquanto Rousseau encara o estado natural como positivo, Hobbes o encara como negativo.

Para Hobbes, a natureza é um padrão negativo. Sua descrição de natureza elucida aqueles problemas para os quais a sociedade civil é a solução. Quando Rousseau radicaliza os ensinamentos de Hobbes, ele percebe o natural como bom e o valoriza como um padrão positivo. (MARKS: 1998, p.77)

No *Discurso*, Rousseau identifica o “erro” de Hobbes como uma interpretação tendenciosa e sem embasamento na qual ele não considera que, no estado de natureza, o homem não precisa agredir seu entorno ou outros homens para sobreviver, sendo este estado “o mais apropriado para paz e o mais conveniente ao gênero humano” (ROUSSEAU: 1995. p.188).

Outro equívoco de Hobbes, segundo Rousseau, foi não ter identificado no homem natural uma de suas maiores virtudes, a que inibe seu egoísmo em face do sofrimento de outro ser: a piedade. Não fosse a empatia que o ser humano sente por outro da mesma espécie – e mesmo por qualquer ser vivente – traduzida em piedade pelo filósofo, o homem teria se tornado um monstro. A natureza, entretanto, criou laços entre os seres com o propósito, ao que parece, de fazê-los sentir em si mesmos aquilo que acomete outrem, conservando-os através do que lhes é comum. Tal sentimento, entretanto, seria muito mais fecundo no homem natural do que no civil.

Ainda que fosse verdade que a comiseração não passa de um sofrimento que nos coloca no lugar daquele que sofre, sentimento obscuro e vivo no homem selvagem, desenvolvido, mas fraco no homem civil, o que importaria essa ideia para a verdade do que digo, senão para dar-lhe mais força? Com efeito, a comiseração será tanto mais enérgica quanto mais intimamente o animal espectador se identificar com o animal sofredor. Ora, é evidente que essa identificação deve ter sido infinitamente mais estreita no estado de natureza do que no estado de raciocínio. É a razão que engendra o amor-próprio e é a reflexão que o fortalece; é ela que faz o homem ensimesmar-se; é ela que o separa de tudo quanto o incomoda e o aflige. É a filosofia que o isola; [...] O homem selvagem não tem esse admirável talento e, por falta de sabedoria e de razão, vêmo-lo sempre se entregar estouvadamente ao primeiro sentimento de humanidade (ROUSSEAU: 1995, p.193).

A piedade dá ao homem selvagem a medida do bem e do mal, de até onde pode se intensificar no indivíduo o “amor de si mesmo” sem que esse seja prejudicial a um semelhante. A piedade se estabelece no estado de natureza como uma lei natural, ao passo que no estado civil, de piedade escassa, é necessário que se inventem leis que impeçam o homem, à mercê do “amor próprio” – de tom egocêntrico – e muito pouco propenso a sentimentos de comiseração, de causar danos a seus iguais e ao meio ambiente. A maioria dessas leis, na verdade, o autor sugere, deu

origem a crimes que antes não eram cometidos ou sequer imaginados – e não o contrário. Tais leis, por terem sido elaboradas nos substratos da razão, provaram-se nem sempre eficientes, e muito menos justas, uma vez que caberia não mais à natureza dar a “última palavra”, pois o homem tornar-se-ia imune a suas manifestações. Rousseau salienta que “há muito o gênero humano não existiria, se sua conservação só dependesse dos raciocínios daqueles que o compõem”. (ROUSSEAU: 1995, p.193)

Ao dissertar sobre as paixões abrasadoras decorrentes do amor, Rousseau discrimina-as em dois tipos: o amor físico e o amor moral. Esse último, sobre o qual escreve embebido no machismo de seu tempo, não seria natural, visto que implicaria no cultivo de ideias abstratas “de regularidade e de proporção” (ROUSSEAU: 1995, p.193) requeridas para que um coração se apaixone. Tais malabarismos mentais não estariam disponíveis ao bom selvagem, que, livre de tal ardor temperamental, ocupar-se-ia apenas em saciar sua necessidade sexual que, tão logo satisfeita, não o vincularia ao objeto que lhe proporcionou prazer; o desejo, de pronto, dissipar-se-ia.

No estado de natureza, o homem bastava a si mesmo. Se travasse relações, essas não seriam condicionantes em sua vida e tampouco ele dependeria de outros para garantir o que quer que fosse em sua existência. No primeiro parágrafo do Livro Primeiro de *Emílio ou Da Educação*, Rousseau profere: “Tudo é certo em saindo das mãos do Autor das coisas, tudo degenera nas mãos do homem” (ROUSSEAU: 1995, p.9). De acordo com ele, o Autor das coisas é a natureza e, descolado dessa, o homem não pode fazer nada além de perverter a si e àquilo que está a seu redor.

Rousseau define a natureza humana como as disposições de espírito que nos constituem antes que a razão e, portanto, noções e juízos com relação a diversos aspectos da vida, pronuncie-se. Nesse rastro, todas as construções sociais agregadas a nossas faculdades mentais deflagrariam um outro mundo, o civil, o social – como a própria expressão atesta – e não fariam parte do estado selvagem.

O iluminista vai adiante: “É pois a essas disposições primitivas que tudo se deveria reportar; e isso seria possível se nossas três educações fossem tão-somente diferentes: mas que fazer quando são opostas?” (1995; p.11). As três educações a que Rousseau se refere são aquelas às quais o homem civil está sujeito ao longo da vida: a educação da natureza, a educação dos homens e a educação das coisas. Como esses ensinamentos não confluem para o mesmo ponto, que deveria ser a “própria meta da natureza”, o homem que os recebe se vê levado a abdicar, geralmente, da natureza, para seguir o caminho das instituições, das coisas, da cidadania, fragmentando-se em partes que não se comunicam mutuamente e se tornando apenas uma peça do todo social.

O homem natural é tudo para ele; é a unidade numérica, é o absoluto total, que não tem relação senão consigo mesmo e com seu semelhante. O homem civil não passa de uma

unidade fracionada presa ao denominador e cujo valor está em relação com o todo, que é o corpo social. As boas instituições sociais são as que mais bem sabem desnaturar o homem, tirar-lhe sua existência absoluta para dar-lhe outra relativa e colocar o *eu* na unidade comum, de modo que cada particular não acredite mais ser um [...] (ROUSSEAU: 1995, p.13)

Ser inteiro é bastar-se e, nesse sentido, não estar vulnerável às necessidades abstratas que atormentam a existência do homem civil. É, segundo Rousseau, agir como se fala, uma vez que todos os atos do selvagem estão intrincados e encadeiam-se de forma simultânea, de maneira que não há, neste homem, espaço para contradições, não lhe falta, com efeito, coerência no comportamento. Ele não carece de, simplesmente – e absolutamente –, nada. Um homem civil, por outro lado, é um homem de duas caras, perdido no dilema entre estar inteiriço, residente e em paz, ou sentir-se um estrangeiro em sua própria terra, sempre em busca de uma satisfação inalcançável, de uma unidade fugidia que o autor russo, acertadamente, acreditava ser inerente ao camponês, ao cossaco, ao cigano, a povos que, cultivando extrema simplicidade, encontravam-se à margem da sociedade e, por isso, próximos à natureza. Não por acaso, Tolstói passou a maior parte de sua vida dividido, buscando um autoconhecimento que trazia à tona seu profundo desejo de integrar-se a si mesmo e a Deus – na verdade, à natureza. Animais, em suas histórias, contrapõem-se ao homem como seres mais evoluídos, capazes de solucionar problemáticas humanas por meio de invocações ao natural, enquanto um personagem como Ivan Ilitch é o paroxismo do homem civil, aquele que, devotado integralmente à esfera pública – com um tanto de ironia, entretanto –, ofusca todos os vestígios naturais que lhe restam, perdendo, inclusive, a capacidade de morrer – o mais natural dos atos – e, portanto, de viver.

Tal sina se desloca pelo decorrer da vida e obra de Tolstói seguindo, de certa maneira, os vaticínios deixados por Rousseau, que, à semelhança da fase mais panfletária do autor russo, na qual ele teria plantado as bases do tolstoísmo, dizia: “Nosso verdadeiro estudo é o da condição humana. [...]. Daí decorre que a verdadeira educação consiste menos em preceitos do que em exercícios. Começamos a instruir-nos em começando a viver.” (ROUSSEAU: 1995,; p.16)

2.1.4 O fim do estado de natureza

Na segunda parte de seu *Discurso*, Rousseau estabelece que o fim do estado natural foi decretado pela invenção da propriedade. Quando o primeiro homem cercou seu terreno e disse *isso é meu*, o estado de natureza se extinguiu e, em seu lugar, nasceu a chamada civilização. O autor assinala: “É impossível subjugar um homem sem colocá-lo antes na situação de não poder dispensar o outro, situação essa que, inexistente no estado de natureza, nele deixa cada qual livre do jugo e

torna vã a lei do mais forte” (ROUSSEAU: 2005, p.199). Instituído a propriedade privada, concedendo o usufruto da terra apenas para alguns, o homem ensejou a existência de relações desiguais alicerçadas na submissão.

Rousseau inicia, então, uma descrição do estado selvagem, salientando como se comportava o homem em meio a um cenário despido das “facilidades” de uma sociedade cujo maior símbolo é a propriedade privada, porém na qual a liberdade viceja infinita. O sentimento de existência teria sido o primeiro a se instalar na consciência humana, manifestando-se no instinto de conservação. Esse homem tinha uma vida que girava em torno da terra, da qual gozava livremente e cuja produção fornecia não só alimentos, mas incontáveis espécies de alento. Nesse estágio inicial, o homem natural estava entregue a meras sensações, de pureza primordial, que não requeria dele mais do que escutar o uivo sonoro da natureza com a qual comungava.

Em *Eros e Civilização*, Herbert Marcuse sintetiza as principais características desse homem no estado de natureza e as relaciona com as esferas da psique humana como identificadas por Sigmund Freud. Em larga medida, ele historiciza o que Rousseau apenas teorizava e o faz sob uma perspectiva psicológica. Assim, Marcuse diferencia os impulsos animais, próprios ao homem-animal (ou bom selvagem) do instinto humano, afeito ao homem social ou civil. A transformação – do animal para o social – ocorreria, segundo Marcuse, em função da influência da realidade externa, representada por um mundo sócio-histórico. Os conceitos psicanalíticos, portanto, como a neurose, fariam referência a essa mutabilidade dos instintos. “O homem-animal converte-se em ser humano somente através de uma transformação fundamental da sua natureza, afetando não só os anseios instintivos, mas também os valores instintivos; isto é, os princípios que governam a consecução dos anseios” (MARCUSE: 1975, p.33) – explica o autor, salientando, em um esquema, no que essa mudança implicaria:

De:

Satisfação imediata

Prazer

Júbilo (atividade lúdica)

Receptividade

Ausência de repressão

Para:

Satisfação adiada

Restrição do prazer

Esforço (trabalho)

Produtividade

Segurança

(MARCUSE: 1975, p.33)

Marcuse (1975: p.33), qual Rousseau, enfatiza aspectos que, ao discorrer sobre o bom selvagem, falamos a respeito. A satisfação imediata está atrelada à experiência do momento presente, pela qual o selvagem perfaz sua existência e da qual se rejubila. Nesse mesmo sentido,

Marcuse assevera: “A subjugação efetiva dos instintos, mediante controles repressivos, não é imposta pela natureza, mas pelo homem”.(MARCUSE: 1975, p.33)

Em *Emílio ou Da Educação*, Rousseau destaca que toda a existência do homem civil é gerida por preconceitos servís que o conduzem a uma sucessão ininterrupta de sujeição, embaraço e constrangimento, de forma a nascer, viver e morrer na condição de escravo. A esse aparato de repressão, Marcuse dá o nome de *pai primordial*, uma espécie de arquétipo da dominação que impõe um rolo compressor escravocrata do qual o homem, mesmo que se rebele, será refém. Ao falar desse homem civil, dividido, dotado de duas caras, com duas vontades não conciliáveis, Rousseau deixa transparecer, nas entrelinhas, uma noção daquilo que Freud viria a chamar de inconsciente:

Arrastados pela natureza e pelos homens por caminhos contrários, obrigados a nos desdobrarmos entre tão diversos *impulsos*, seguimos um, de compromisso, que não nos leva nem a uma nem a outra meta. Assim, combatidos e hesitantes durante toda a nossa vida, nós a terminamos sem ter podido acordar-nos conosco, e sem termos sido bons para nós nem para os outros. (ROUSSEAU: 1995, p.35)

Por isso, como vai explicar Marcuse, a civilização não encerra em definitivo o estado natural. Na verdade, ela o reprime e o domina, diagnosticando-o, de acordo com a psicanálise, como “a reclamação do princípio de prazer”, e ocultando-o qual uma fera que dormita em meio às secções pouco visitadas do inconsciente.

Cumpramos observar que Rousseau, Marcuse e Tolstói convergem para o mesmo ponto no que toca às semelhanças entre o bom selvagem e a criança. Como sabemos, a substituição do princípio de prazer pelo princípio de realidade ocorre na infância, sendo uma submissão imposta por pais e educadores – ou seja, pelo aparato que molda o cidadão e esculpe seu comportamento mediante as leis sociais. Rousseau, entretanto, questiona: “Para formar um homem raro o que devemos fazer?” - E responde: “Muito, sem dúvida: Impedir que algo seja feito.”. A criança, portanto, de espírito imaculado, não corrompida pelas brutalidades da existência civil, é a imagem do homem natural. “Antes da vocação dos pais” – diz Rousseau – “a natureza chama-o para vida humana”. E prossegue:

Mal a criança sai do seio da mãe, mal goza a liberdade de se mexer e distender seus membros, já lhe dão novas cadeias. Enrolam-na em faixas, deitam-na com a cabeça imóvel e com as pernas alongadas, os braços pendentes ao lado do corpo; [...] Que se deem por felizes se não se veem apertadas a ponto de não poderem respirar [...]. Dir-se-ia que tem medo de que pareçam viver.” (ROUSSEAU: 1995, p.35)

Nesse rastro, Rousseau salienta que a sabedoria do homem civilizado serve apenas para nele obscurecer sua própria natureza. “Observai a natureza e segui o caminho que ela vos indica. Ela

exercita continuamente as crianças; ela enrijece seu temperamento mediante experiências de toda espécie”. (ROUSSEAU: 1995, p.35)

Tolstói também é complacente com as crianças diante desse cenário de homens balizados por valores sociais. Retornamos, assim, a uma das características que distingue o homem civilizado do homem natural: o uso da razão. Este último age apenas de acordo com a sua natureza, enquanto aquele tem a liberdade de escolha e, para tanto, abusa da razão. O livre-arbítrio, em Tolstói, aparece como uma força que vai de encontro à natureza, à mãe, ao Bem e, não raro, conduz seus personagens a escolhas que abreviam-lhes a vida. É o caso de Brekhunóv, de *Senhor e Servo* que, ao ignorar o furor da nevasca e seguir por um caminho que mal pode divisar, acaba encontrando o “inferno”. Carol Anschuetz observa:

A analogia de Rousseau entre o desenvolvimento do indivíduo e a evolução das espécies conecta o herói infantil de *Infância* com o selvagem de *Cossacos*: para o jovem Tolstói, assim como para Rousseau, o selvagem é uma criança (ou a criança é um selvagem) que, como o homem em seus primórdios, permanece relativamente inconsciente e inalterado pelo conhecimento do Bem e do Mal. [...] O narrador de *Infância* e Olénin, o herói de *Cossacos*, sabem que a vida real ocorre depois da queda, quando a mãe-natureza é retirada. [...] Ambos experimentam nostalgia pela perda do ego: o narrador de *Infância* porque foi afastado do Éden da infância, e o oficial Olénin porque se encontra banido do Éden dos cossacos. Tanto para Tolstói, quanto para Rousseau, o Éden descende inelutavelmente do passado do indivíduo (Nikolenka) e do passado da espécie (os cossacos). (ANSCHUETZ: 1980. p.411)

Rousseau continua a navegar pelo mar de descrições onde o bom selvagem figura ao lado da natureza. Diz que o homem, ao começar a fazer relações entre os seres que por ali deambulavam, inclusive com aqueles de sua espécie, e os elementos da natureza, passa a fazer comparações, a refletir, a comportar-se de acordo com o que esses sinais externos lhe comunicam. Quando é oportuno, associa-se a seu semelhante a fim de caçar ou proteger-se; de maneira livre, contudo; sem dele depender. A necessidade de aperfeiçoar-se chega, assim, com a iluminação do espírito, redundando em abrigos melhores projetados e construídos onde habita uma família, uma microssociedade. Os vínculos entre esses homens que residem juntos também se estreitam, e papéis diferentes para cada gênero são estabelecidos. O primeiro jugo do homem se dá, então, quando ele converte o que antes eram *comodidades*, em *necessidades* indispensáveis, e a partir daí, nas palavras do próprio Rousseau, “a privação delas se tornou mais cruel do que doce era sua posse, e sentiam-se infelizes por perdê-las, sem serem felizes por possuí-las”. (ROUSSEAU: 2005, p.209)

Em *Walden*, o escritor norte-americano Henry David Thoreau, que abandonou a vida na cidade para viver isolado em um bosque à beira de um lago, adverte-nos para os benefícios de uma vida simples: “Enquanto der, vivam livres e sem se prender. Pouca diferença faz se você está preso a um sítio ou na cadeia do condado.” (THOREAU: 2015. p.89) O homem adepto de comodidades

extras, sejam elas quais forem, tornar-se-ia refém de próteses que, a despeito de aparentemente necessárias, não fariam mais que inibir-lhe o passo vital, ao invés de, por outro lado, colaborar para sua integridade existencial. O autor salienta: “Simplicidade, simplicidade, simplicidade! [...] E digo: tenham dois ou três afazeres, e não cem ou mil.” (THOREAU: 2015, p.96)

A própria simplicidade e despojamento do homem nos tempos primitivos traz pelo menos esta vantagem, que ainda lhe permitia ser apenas um *hóspede na natureza*. Restaurado depois de comer e dormir, ele encarava de novo a viagem. Morava, por assim dizer, numa tenda neste mundo, e estava percorrendo os vales, ou atravessando as planícies, ou escalando o alto das montanhas. [...] O homem independente que colhia os frutos quando estava com fome virou agricultor; aquele que se abrigava sob uma árvore agora tem uma casa para cuidar. [...] construímos para esse mundo uma mansão, e para o próximo um jazigo. (THOREAU: 2015: p.47, grifos nossos)

O essencial a capturar desse texto no qual Rousseau relata as agruras que acometeram os homens em seu caminho rumo à civilização, essa na qual está aferrado, ao que parece, de forma indelével – embora não consiga nutrir propriamente um sentido de pertencimento –, são os pontos em que, ao dissertar sobre o homem social, Rousseau nos concede, por contraste, uma visão apurada do homem natural.

Um fator chave para entender esse homem “hóspede da natureza” seria ressaltar seu caráter de independência. Ao discorrer sobre o civil, Rousseau enfatiza sua total e absoluta dependência dos outros homens, de uma maneira ou de outra, para estar vivo. Os vínculos são tanto físicos quanto abstratos. Não por acaso, esse homem não é nada sozinho. É um dependente contumaz, preso a um enredado do qual não consegue se desvencilhar porque lhe faltam habilidades – e também vontade consciente – para tanto. Desprovido dos atributos do homem natural, que lhe consagraria a liberdade, ele acredita que vive da melhor maneira.

Quando inteiro, entretanto, de posse de tudo que lhe é natural, o homem fora capaz de passar pela vida recorrendo apenas a associações livres, destituídas de qualquer peso, e das quais poderia se despistar quando bem entendesse. Laços familiares eram bastante tênues, e tão logo aprendesse a cuidar de sua subsistência, o jovem substituiria a mulher que lhe deu à luz pela mãe natureza, e, por meio dela, consagrar-se-ia homem absoluto. Em decorrência disso, em meio às tribos selvagens, há ritos de passagem que marcam a transição do menino para o homem, e, por conseguinte, inauguram sua independência e comunhão total com a natureza.

Enquanto se aplicaram apenas a obras que um homem podia fazer sozinho e a artes que não precisavam do concurso de várias mãos, viveram tão livres, sadios, bons e felizes quanto o poderiam ser por sua natureza e continuaram a usufruir entre si as doçuras de um relacionamento independente. Mas, a partir do instante em que o homem necessitou do auxílio do outro, desde que percebeu que era útil a um só ter provisão para dois,

desapareceu a igualdade, introduziu-se a propriedade, o trabalho tornou-se necessário e as vastas florestas transformaram-se em campos risonhos que cumpria regar com o suor dos homens e nos quais logo se viu a escravidão e a miséria germinarem e medrarem com as searas. (ROUSSEAU: 2015. p.213)

O que é importante frisar, afinal, é o conceito de liberdade que se desloca no rastro das pegadas do bom selvagem e, a partir daí, as condições existentes em seu meio que concorrem para essa liberdade, em detrimento da prisão em que habita, sem a ela se interpor, o homem social. Vimos, no primeiro capítulo, que um dos significados da palavra cossaco é “homem livre”. Esse homem seria livre, justamente, por que escapou ao jugo da civilização que se formava na Rússia, ávida por amordaçá-lo às suas rédeas, e tornou-se, então, um guerreiro: um paladino da liberdade. Em *Cossacos*, Tolstói enfatiza que o traço principal da população que constitui os Grében é o amor à liberdade, ao ócio, à pilhagem e à guerra. Em nossa época, ser livre é resistir aos grilhões da civilização e, sob essa perspectiva, estabelecer polos onde se possa fincar raízes e se multiplicar, a exemplo do que fizeram ou fazem, no Brasil, os negros quilombolas descendentes dos africanos outrora escravizados por europeus. Se antes eles esconjuravam o domínio senhoril, refugiando-se em comunidades autônomas de acesso restrito denominadas de quilombos, hoje se esquivam da desesperança civil que a tudo contagia e homogeneiza no espaço engessado da cidade. Da mesma forma o faz o indígena, que, em suas aldeias, formam verdadeiros oásis contíguos a áreas literalmente inóspitas, onde, graças a políticas unilaterais que privilegiam o lucro, predominam a agroindústria e o extrativismo predatório. Destinados ao cultivo da liberdade em todas as suas vertentes, esses homens inteiros, em menor ou maior grau, carregam em si as características que Rousseau atribuiu ao homem natural, o homem “por excelência”, e as quais esboçamos até aqui. Eis por que a música do bom selvagem é, sobretudo, reflexo de sua personalidade, de sua relação com a natureza. Essa que tem como eixo balizador a liberdade. A relação entre música e liberdade será por nós destrinchada nas próximas páginas.

2.2 A música segundo o bom selvagem

A natureza é um grande organismo cujos elementos se relacionam de forma profunda e contínua. É a esse sistema, íntegro e interdependente, que devemos nos reportar quando falamos sobre a música do selvagem – essa que, na verdade, é nada mais do que a expressão desse homem perante o universo que o acolhe: a natureza. Em *Walden*, Henry David Thoreau expressa com a devida dimensão – e poesia – a ideia que aqui esboçamos.

Quando o homem constrói sua casa, há aí um pouco da mesma aptidão com que uma ave constrói seu ninho. Quem sabe, se os homens construíssem suas moradias com as próprias mãos, e providenciassem alimento para si e para suas famílias com simplicidade e honestidade, será que a faculdade poética não se desenvolveria de modo universal, tal como as aves universalmente cantam quando estão empenhadas nessas atividades? (THOREAU: 2015. p. 55)

Sim, o homem canta porque labora, ou labora porque canta; por ser íntegro, cada ato tem coadjuvante a si um fato mental correspondente; ou melhor, todo pensamento redonda em ação, e o canto surge como uma manifestação de sua relação com aquilo que o cerca: a selva, os animais, os outros homens e os recursos naturais que utiliza para levar adiante sua vida.

Como, portanto, a música se reporta ao ambiente natural do qual é rebento, todos os aspectos da filosofia de Rousseau se comunicam formando uma “narrativa” coerente e coesa.

John Scott observou em seu artigo *A harmonia entre a Teoria Musical de Rousseau e sua Filosofia*, que Rousseau era um músico e um teórico musical antes de ganhar celebridade com seu *Primeiro Discurso* e sua “filosofia antifilosófica” (SCOTT: 1998, p.287). No entanto, ele mesmo considerava que sua principal atividade (e vocação) no decurso de uma vida inteira fora a música.

Rousseau demonstra a harmonia entre seu trabalho musical e sua filosofia em seus *Diálogos*, no qual ele explica que seus escritos musicais e composições são animados pelos mesmos sentimentos e ideias que todos os seus trabalhos – que eles também são baseados no princípio do seu “sistema” de que o “homem é bom, apesar dos homens serem maus”³⁵ (SCOTT: 1998, p.287)

Política e música em Rousseau, desse modo, caminham juntas. A prova disso é a sua *teoria das bases naturais da cultura e da variabilidade cultural*, tecida a partir da observação de que o homem reconhece as paixões expressas pelos membros de uma comunidade; as quais, por seu lado, variam de acordo com a comunidade em que se sucedem, baseando-se, assim, em requisitos músico-linguísticos – o que sugere a relevância política do poder da música. “Como um músico e como um pensador político” – escreve John T. Scott – “ele estava interessado na relevância política da música e da linguagem como expressões de uma cultura comum.” (SCOTT: 1997, p.804)

Jean Starobinski complementa: “A teoria musical de Rousseau é expandida até o ponto de levar em consideração todos os outros modos de comunicação: o discurso, a organização da família, das pessoas, dos governos” (STAROBINSKI apud SCOTT: 1997. p.804).

Vejamos isso de maneira mais pormenorizada.

Ou seja, o homem, quando no estado natural, provido de extrema independência e piedade, é bom; já aquele que se associou a outros, tornando-se dependente, “proprietário” e racional, é mau.

Antes que disserte sobre a música, o tratado de Rousseau supõe que ele fale da linguagem; e antes que examine a linguagem, que ele analise o ímpeto que leva o homem a emitir quaisquer espécies de articulações no intuito de se comunicar.

Já passamos de modo exaustivo sobre as principais características que definem o comportamento selvagem. Agora, é momento de entendermos como esse comportamento singular incidirá diretamente em seu modo de se expressar.

Em seu *Ensaio sobre a Origem das Linguagens*, Rousseau aponta que o discurso é o elemento que distingue o homem dos animais. O desejo ou a necessidade de se comunicar com seus semelhantes leva o homem a procurar meios de fazê-lo. O único instrumento pelo qual o homem pode atuar sobre outro reside na ação condicionada pelos sentidos. Essa pode se dar de duas formas: por meio dos movimentos (gestos, caretas, toque) ou da voz humana. “Embora ambas essas linguagens sejam igualmente naturais, ainda assim gestos são executados mais facilmente e dependem menos de convenções: mais objetos atingem nossos olhos do que nossos ouvidos [...] O amor, dizem, inventou o desenho” (ROUSSEAU: 1998, p.290). Antes surdo, alguns diriam, do que cego.

Aquilo que nossos ancestrais diziam de maneira mais expressiva, vívida ou “colorida”, faziam não por meio de palavras, mas de sinais. “Em vez de dizer, eles mostravam” (ROUSSEAU: 1998, p.290). Os sinais recriam o mundo, enquanto o discurso apenas o conta. A despeito disso, cumpre observar, cabe ao talento de cada homem comunicar-se a contento, não importando que órgão(s) ele empregue para tanto.

Dissemos, anteriormente, que é a faculdade de aperfeiçoamento que distingue os homens dos animais. Dissemos, de outra maneira, que é o discurso que faz essa distinção. Isso porque é a linguagem convencional (discurso) que determina o que a civilização chama de progresso (aperfeiçoamento), sendo o discurso, apesar de se valer de causas naturais, a primeira instituição social. O relacionamento entre a faculdade da linguagem e a faculdade de “autoperfeição”, portanto, é estreitíssimo e codependente.

A autoperfeição ou “aperfeiçoamento” se desenvolve tanto no indivíduo quanto na espécie, já que, quando na condição original, os homens não interagiam entre si e, mesmo desse modo, suscitaram necessidades maleáveis únicas e paixões, que, por sua vez, desencadearam dinâmicas de aperfeiçoamento.

Rousseau destaca que a primeira vez em que o homem articulou um enunciado discursivo, fê-lo não em função das necessidades (o que o animal também possui), mas em razão das paixões, visto que as necessidades, em seu estágio primordial, não concorriam para unir os homens, mas para

separá-los com o propósito de povoar o planeta, de disseminar a espécie. Um exemplo é que o homem não precisa se comunicar para conseguir alimento: é em silêncio que ele pega uma maçã no pé ou dá o bote em uma presa.

A fim de buscar um modo de sobreviver, o homem precisava se dissociar, tornar-se ambulante, nômade, mesmo que as paixões o impelisses ao contato. “Nem a fome ou a sede, mas o amor, o ódio, a piedade e a raiva despertaram as primeiras vozes nos homens” (ROUSSEAU: 1998, p.294). Isto é, foram as necessidades morais, as paixões, melhor dizendo, que despertaram no humano as primeiras palavras do vocabulário primitivo. E, nesse ponto, embalados por Rousseau, podemos aportar a nossa primeira conclusão fundamental, que embasará toda nossa pesquisa (até aqui e) daqui em diante: por serem movidas pelas paixões, “as primeiras línguas eram *melódicas* e apaixonadas antes de serem simples e metódicas” (ROUSSEAU: 1998, p. 194). Isto é, não se tratavam de discursos com os quais estamos acostumados, mas de estruturas melódicas, de cantos rudimentares como (por que não?) aqueles dos pássaros.

Rousseau dá continuidade a seu ensaio ressaltando que o tremendo fascínio causado pelas paixões gerou, em um primeiro momento, uma ideia que não era a “real” ou a “verdadeira” acerca dos objetos. Uma conotação ilusória, exagerada, infiel, fantástica, inexata; justamente porque gerada a partir de sentimentos imersos em um encadeamento de deduções impressionistas. O sentido metafórico das palavras foi sendo corrigido no decurso dos tempos.

A primeira língua teria sido formada por sons variados, acentos (sotaques, entonações) e ritmos, já que articulações são poucas em número, enquanto sons e entonações são numerosamente infinitos. A quantidade e o ritmo forneciam, do mesmo modo, diferentes recursos combinatórios; de maneira que, conclui Rousseau, “como as vozes, sons e entonações (de caráter natural), em número, deixavam pouco a ser feito pelas articulações (de caráter convencional), *cantava-se mais do que se falava-*, [...] sendo a linguagem predominantemente imitativa.” (ROUSSEAU: 1998, p.296, grifos meus). Ou seja, a música seria uma forma de produção sonora mais próxima à natureza humana do que a língua.

O músico, por conseguinte, transferiria ao ouvinte – ou partilharia com o ouvinte – uma emoção, fazendo-o viver na mesma intensidade que ele sua canção, sua experiência, ao passo que o mero discurso causaria apenas a ciência a respeito de uma história. “O músico comunica uma emoção ao ouvinte e leva-o a experimentar essa emoção”. Não se trata mais de ter o simples conhecimento de que o outro sofre, mas de sentir o próprio sofrimento do outro em si mesmo. *A música seria experiência*. Aí residiria seu poder.

Ao dissertar sobre a origem da música, Rousseau nos introduz, com efeito, ao núcleo de sua teoria. Esse está alicerçado sobre a seguinte afirmação: “Os primeiros discursos foram as primeiras

canções.” (ROUSSEAU: 1998, p.318) Disso, devemos entender que, incitadas pelas paixões, as vozes vieram a lume sob a cadência das inflexões melódicas dos sotaques, fazendo com que a música e a poesia nascessem com a linguagem – ou melhor, que a música e a poesia se estabelecessem como idioma basilar, uma vez que a *paixão*, e não a *razão*, falava mais alto no homem natural. Rousseau assevera que, nesses “tempos felizes”, as únicas necessidades prementes – que requeriam o auxílio de outrem – “eram aquelas que o coração despertava” (ROUSSEAU: 1998: p.318).

Assim como a poesia foi descoberta antes da prosa, a música o foi antes da fala racional. Na antiguidade, *fala* e *canto* eram indiferenciáveis; tratava-se do mesmo. Rousseau compreende que, para traduzir não só ideias, mas também sentimentos e imagens, a fala (a comunicação) deveria abarcar a melodia, constituída por ritmos e pela sucessão de sons.

Nos dias de hoje, podemos sugerir que o rap norte-americano resgata essa maneira de “falar”, impulsionada pelas paixões, no âmbito da sociedade contemporânea, ao transmitir sensações para além da simples “ideia” ao interlocutor, intercambiáveis, nesse contexto, em função da incorporação da melodia na mensagem. Não é à toa que existe uma categoria de rap chamada de *free style*, por meio da qual o rapper se utiliza do improviso e “rima” da mesma forma como “fala”, de modo a deixar as ideias emergirem ao compasso da melodia, do tempo presente. Igualmente, o jazz norte-americano tem no improviso um de seus principais recursos para mediar a ideia – ideia que podemos chamar agora de musical-discursiva. Em *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Ingrid Monson caracteriza a improvisação inerente ao jazz como um processo social complexo, multidimensional e uma forma contingente de comunicação, comparando a prática a uma conversação que é parte do amplo enfoque afro-americano para organizar as interações humanas.

Ao lidar com a melodia, Rousseau faz uma analogia com a pintura. Ele diz que tal como “os sentimentos que a pintura desperta em nós não se devem apenas às cores, o domínio que a música tem sobre as almas não é em sua totalidade obra dos sons” (ROUSSEAU: 1998: p.380). A melodia, portanto, estaria para música como o desenho para pintura. É ela que ordena os sons, os acordes, de tal forma que eles façam sentido, que insinuem algo coerente ao ouvido humano. Assim como as cores, os sons são o material bruto cuja astúcia do artista enforma de maneira a criar uma obra – no caso, em vez da pintura, a música. As inflexões melódicas animam os sons, fazendo com que eles transcendam o simples status de sons (ou acordes) e apontem para um novo mundo, um novo significado, um resultado uniforme e totalmente diferente, artístico, nascido do amálgama desses sons/cores: a música. Há algo que diferencia a música da pintura ou da literatura³⁶, entretanto: ela

reside no tempo presente e, por sua vez, *presentifica* o homem. A música reside no espaço do “agora” – assim como o selvagem – mesmo que não seja, como o jazz, improvisada.

Por esse motivo, a música é um elemento de suma importância nas práticas rituais das comunidades tradicionais, nas quais o tempo sagrado e o profano coexistem. Nesse contexto, as histórias sagradas contadas pelos mitos são *reatualizadas* pelos ritos, que substituem o tempo cronológico (profano) pelo tempo mítico (sagrado), tendo o participante a possibilidade de viver, com o auxílio da música que o traz à baila, o mito. Mircea Eliade explica:

Todos os rituais têm a propriedade de se passarem *agora, nesse instante*. O tempo que viu o acontecimento comemorado ou repetido pelo ritual em questão é *tornado presente*, “re-presentado”, se assim se pode dizer, tão recuado no tempo quanto se possa imaginar. (ELIADE: 1998, p.317)

A melodia, portanto, *presentifica* a experiência e a torna comum a todos. Ao imitar as inflexões da voz, “a melodia expressa reclamações, choros de tristeza ou alegria, ameaças, gemidos e lamentações”. É dentro desse escopo que os sinais vocais das paixões se locomovem, como rompantes de dor ou prazer, assimilados pela grandiloquência dos sons e dos ritmos, e subjugados, vez por outra, a uma esfera harmônica. A música imita o acento das linguagens, o movimento da alma, e, como enfatiza o filósofo, “ela não apenas imita, ela fala, e seu idioma, inarticulado, mais vivo, ardente, passional, tem cem vezes mais energia do que o discurso propriamente dito” (ROUSSEAU: 1998, p.322).

Sob essa perspectiva, Rousseau chega à conclusão de que os sons ou acordes de uma dada canção são como golpes de afeto que repercutem na sensibilidade humana de modo a incitar um número infinitesimal de emoções. Ele nos adverte, entretanto, para o caráter moral, ou intelectual, que circunda uma determinada melodia, afetando com mais intensidade aquele que possui reminiscências com relação a ela. Ou seja, em uma comunidade, sobretudo as mais primitivas, a música carrega um conteúdo específico (independente das letras que possui) que, a princípio, apenas o integrante da comunidade assimilará, absorver e responder apropriadamente.

2.2.1 Teoria sobre a base natural da cultura e da variabilidade cultural

Dissemos que a *teoria sobre a base natural da cultura e da variabilidade cultural* se reporta às paixões comuns que ressoam entre membros de uma mesma comunidade. Dissemos também que esses traços comuns estão cifrados no âmbito de um código músico-linguístico que agrega as

Poderíamos traçar a mesma analogia com a literatura, dizendo que as palavras são os sons, e o texto, a música.

paixões compartilhadas. É por meio desse aparato passional, portanto, traduzido em um sistema eivado de música, que os homens se comunicam e reconhecem o que lhes é próprio e peculiar de modo a dimensionar os valores de um grupo específico, seja uma pequena aldeia ou uma nação. Para Rousseau, o Estado legítimo deve se debruçar sobre bases culturais afetivas. Por isso, as comunidades são conjuntos de pessoas que se organizam sobre pilares de teor musical e, nesse rastro, linguístico.

As diferenças linguísticas e musicais se dão em razão das múltiplas variáveis que se entrelaçam no desenvolvimento específico das paixões de povos distintos. Ou seja, como já mencionamos, são as paixões que determinam o teor das expressões humanas, sendo que, primeiramente, é mais natural ao homem recorrer ao canto. A música, antes de qualquer função que a civilização queira a ela impor, é comunicação das paixões humanas, é suporte que dá voz às emissões mais recônditas do ser. É via de diálogo que conduz a emoção de um ser humano a outro, gerando, quando efetiva, compreensão e comunhão plenas.

Nesse sentido, foram nossas paixões latentes que formaram, por meio da melodia, as primeiras nações, tendo o discurso a função de distinguir os homens dos outros animais ao modelar os humanos em comunidades linguísticas distintas.

Ao expressar nossas necessidades morais (as paixões), a música não pode ser explicada como efeito de uma causa física resultante da vibração de nossas cordas vocais, mas como decorrente de um fator moral que produz um efeito moral: a comunicação das paixões. É fundamental, nesse sentido, que saibamos distinguir com clareza as *paixões morais* das *necessidades físicas*.

Quando no estado de natureza, o ser humano compreendia o amor em apenas uma de suas facetas: o ato sexual. A constância da interação, contudo, o levou a despertar o lado moral dessa paixão – o afeto – por meio da intervenção da piedade; isto é, do reconhecimento empático de que “o outro é igual a mim”, e, sendo assim, “preciso entrar em comum com ele”. O amor por si mesmo (egoísmo) se transformou em amor-próprio (gostar de si), e o amor puramente físico se converteu em espiritual.

Rousseau argumenta que a primeira linguagem, a forma arquetípica, foi animada pelo sotaque melódico das paixões, e, como tal, ela deve ter sido mais cantada do que falada, de caráter poético e figurativo. [...] O reconhecimento de que o outro é como você mesmo é necessário antes do homem tentar se comunicar com seus colegas. [...] Como Paul De Man explica, “o modelo paradigmático da linguagem é aquele da entidade que confronta a si mesma” (SCOTT: 1998. p.809).

A paixão tem um papel central na origem da linguagem e da música. Ao lado da autopreservação, ela é um dos princípios que antecedem o surgimento da razão. Sendo a primeira paixão sentida, ela induz o amor-próprio a deslocar-se na direção de outros seres, e inaugura, sob essa perspectiva, a esfera moral e coletiva da existência. Nesse esteio, outro sentimento vem à baila: o de humanidade. Em *Emílio ou da Educação*, Rousseau observa que enquanto as emoções abarcam apenas o individual, não há nada de moral nas ações humanas. A moralidade é social: é percebida no âmbito da comunidade, da comunicação, das paixões compartilhadas. “Não seria exagero dizer que, para Rousseau, a suscetibilidade à influência musical é o que distingue os seres humanos que partiram do estado de natureza daqueles que não partiram.” – afirma Christopher Kelly (KELLY apud SCOTT: 1998, p.812)

O discurso e a canção se originam, então, como “os verdadeiros berços dos povos”, instituem o que chamamos de cultura, estabelecem a vida comunal, unificada, a princípio, pela moral e pelo caráter – ou seja, pelas paixões. Aqueles que entravam em “contato”, por conseguinte, cantavam. A música gerava o sentimento de humanidade, tão próprio ao homem, traduzindo os elos da vida em comum em melodia.

Os primeiros povos tratavam-se de grupos músico-linguísticos, cujos membros respondiam compassivamente aos arremedos sonoros das paixões, atribuindo, a essa soma cultural viva, uma identidade, uma nacionalidade. Rousseau observa, entretanto, que é a melodia – e não a harmonia – que deriva o caráter particularmente nacional da música. “A unidade da melodia é a chave para a música verdadeiramente expressiva” (SCOTT: 1998, p.817).

Uma vez que os sons da melodia carregam, inextricavelmente, sinais afetivos, acoplando sentimentos específicos, a música, para Rousseau, tem seus efeitos morais limitados a uma comunidade. O prazer na audição musical será maior ou menor de acordo com a nossa familiaridade em relação às inflexões melódicas que animam uma determinada performance.

Os efeitos mais poderosos da música não operam através das sensações físicas da harmonia. A música é um sistema semântico baseado em causas e efeitos morais, nos acentos das paixões imitados na melodia. Decifrar os sinais das paixões significa ser membro de um sistema músico-linguístico. [...] Rousseau ataca o sensacionismo universalista de Rameau e insiste em uma interação mais complexa entre as forças natural e cultural, física e moral, na música (SCOTT: 1998, p.817).

Para Rameau, a música, seja ela de onde for, teria um apelo universal que provocaria em quaisquer pessoas, independente de terem tido ou não um prévio contato com aquelas informações sonoras, um sem número de sensações. Rousseau discordaria veementemente dessa teoria, ressaltando, como vimos, que tanto a linguagem como a melodia definem a identidade de um povo.

John Scott aponta que, para Rousseau, uma comunidade uníssona é aquela que carrega em seu bojo uma melodia que, quando cantada em uníssono, também emite um enunciado que reverbera uma *vontade comum*.

A comunicação imediata e uníssona serve a Rousseau como um modelo para política e para as relações humanas de maneira mais generalizada. Um Estado legítimo depende de cidadãos sentindo e exprimindo uma vontade comum. Eles devem compartilhar as mesmas paixões, opiniões, costumes. Um Estado legítimo, assim, está debruçado sobre uma fundação afetiva. As reflexões de Rousseau sobre a comunicação humana lhe fornecem um modelo para uma comunidade unida por paixões compartilhadas e um meio de criar e manter tal comunidade. [...] A criação e a manutenção de uma comunidade *livre* é o objetivo da teoria política de Rousseau (SCOTT: 1998, p. 822).

Uma comunidade é livre na medida em que os indivíduos que dela fazem parte também o são. Sabemos que liberdade, para Rousseau, envolve aquelas características que já elencamos como inerentes ao homem natural, com destaque para a independência, aspecto do qual o homem livre não pode abrir mão. Por isso, o indivíduo deve e pode, segundo Rousseau, viver em comunidade sem que seja compelido a se desvencilhar de seu estado de natureza. “Apenas desse modo pode a dependência pessoal que causa a miséria e a escravidão ser superada.” (SCOTT: 1998, p. 822). Sob esse ângulo, quando realizada uma associação, a *vontade comum* se transforma em *vontade geral*. “O indivíduo é livre por que ele legisla para si mesmo através de sua vontade geral como cidadão, e quando os cidadãos formam uma comunidade livre, a vontade geral é ouvida” (SCOTT: 1998, p. 822).

É em *uníssono*, portanto, que uma comunidade deve caminhar para que a vontade geral corresponda à vontade de cada um dos indivíduos. Daí a necessidade de uma comunicação na qual as vozes cantem de tal maneira que a harmonia seja alcançada e, nessa trilha, o corpo social possa refletir, em forma de melodia, uma vontade que seja a um só tempo o ideário do grupo e do indivíduo que, tornado cidadão, concedeu, por amor, sua vontade à coletividade.

A música e a linguagem são parte essencial da atuação do legislador cujo intuito é moldar seu *povo*. [...] Ele não poderia de maneira legítima forçá-los a se unificar. “Uma vez que o legislador está impossibilitado de utilizar a força ou a razão, ele deve então recorrer a uma outra ordem de autoridade, a qual pode prevalecer sem violência e persuadir sem convencer.” A ênfase de Rousseau na persuasão não racional ao invés do convencimento racional como a chave do trabalho do legislador faz vir à tona o caráter músico-linguístico fundamental. [...] “Os profetas dos judeus, os legisladores dos gregos, apresentando com frequência objetos sensíveis a seu povo, falavam com eles de modo mais efetivo através desses objetos do que eles estariam aptos a fazer por meio de longos discursos”. Mas muito mais efetivo do que a apresentação de um objeto sensível é a representação da paixão através de uma linguagem melódica apropriada. [...] O legislador de Rousseau é um legislador musical. (SCOTT: 1998, p. 825)

Assim, por meio da música, o legislador, qual um maestro, evoca em seu povo o amor pela coletividade, o amor necessário para que o indivíduo abdique de certo egocentrismo em prol do bem comum, sendo a música expressão dessa comunhão inequívoca.

Rousseau deduz que o elemento musical inerente a esse homem comunal é essencial não apenas como veículo de comunicação, de troca, de tradução de emoções, mas, sobretudo, como estratégia de unificação das paixões que, tornando-se uníssonas, pavimentam o caminho rumo a uma comunidade livre, harmônica.

A música na teoria de Rousseau é condição imprescindível para liberdade e, com efeito, para felicidade. Por isso, o filósofo também ressalta a importância da assembleia como lugar no qual essa soma de vozes se faz ouvir e toma forma, ensejando o coro uníssono do amor.

Em comunidades tradicionais, em que a todo tempo ressoa uma música viva, rebento do tempo presente, as reuniões ou os rituais são massivamente permeados por música – e aí há, além de uma reiteração constante do mito fundador, o interesse de fundir os desejos em um só jorro de afeto. A música unifica porque, ao intensificar a empatia, o sentido de pertencimento, de que “somos todos iguais e adeptos de um mesmo ideal”, aproxima-nos e, nesse desenlace, liberta-nos do fardo da solidão, permitindo que possamos entender uns aos outros na esfera a que relegamos maior importância: a afetiva. A comunidade é, dessa maneira, música: um lugar onde a memória coletiva repousa (e se imprime) da forma mais aferrada, visto que é nesse lugar onde as emoções estão dispostas. A música, por isso, protagoniza esse trabalho como a via pela qual trilhamos os argumentos com o intuito de estarmos cada vez mais próximos de uma conclusão acerca da obra em análise: *Cossacos* de Tolstói.

O modelo *rousseauiano* de política e comunicação não é aquele de opiniões e preferências agregadas, mas do enunciado unânime da vontade comum. Ele se volta contra a cacofonia dos interesses grupais e individuais motivados pelas preferências pessoais racionais e abraça a imagem de um povo reunido cantando seu hino nacional – em uníssono. (SCOTT: 1998, p.827)

Em *Singing Democracy: Music and Politics in Jean-Jacques Rousseau's Thought*, Julia Simon narra como a teoria musical de Rousseau proporcionou uma ponte para que o ideal da democracia, como o filósofo o entendia, realizasse-se na prática. Ao observar as complexas habilidades necessárias para o aprendizado da música de seu tempo, por exemplo, Rousseau criou um sistema de notação musical simplificado, por meio do qual mais pessoas teriam acesso à música e aos seus princípios. “O novo sistema de notação musical ajudaria a unificar ou criar mais pontos tangíveis entre membros de uma comunidade musical [...] [visto que] o ato de cantar conjuntamente ajuda a criar e reforçar relações comunitárias fundamentais” (SIMON: 2004, p.436).

Simon partilha da mesma ideia de Rousseau de que “a música serve como um modelo prático para democracia e, como tal, um auxílio para sua prática efetiva” (SIMON: 2004, p.440). E destaca que, em seu *Dicionário de Música*, Rousseau atentou para o fato de que o vocábulo *Canção* era usado, na Grécia antiga, segundo Aristóteles, tanto para *Leis* quanto para *Músicas*.

Essa pessoa moral que é o corpo político atua da mesma forma que uma orquestra ou coro: ela se move como uma entidade unitária composta por entidades menores, cada qual executando papéis individuais. Se se trata de um corpo político deliberando sobre o bem comum ou uma camerata interpretando uma das peças de Rameau, os indivíduos se unem de tal maneira que funcionam pelo menos temporariamente como uma unidade coesa. (SIMON: 2004, p.440)

Ao irradiar através de uma via fluida emoções que, em um primeiro momento, nos soam tão complexas, a música serve, desde sua origem, ao entendimento humano. E aí, retornamos àquela ideia que exprimimos no início desse capítulo: a de que o homem é naturalmente bom. É nesse domínio, o da bondade, que a música se infiltra (por tratar-se de um domínio primevo), restaurando nossas paixões originais, nutrindo nossas manifestações primárias e concedendo-nos a capacidade de transmitir ao outro experiências de liberdade e felicidade expressas, então, sob o suporte da melodia.

Nesse trânsito, Rousseau nos dá a chave para entender com a devida acuidade a obra de Tolstói e o universo musical da mesma.

Vimos que o homem natural congrega diversas singularidades: é independente (e, por isso, livre); vive o tempo presente (ou, poderíamos dizer, o tempo da música); sente piedade pelo outro; tem amor-próprio (autopreservação); é guiado pela natureza e não pela razão e, quando entra em contato com seu semelhante, canta. Pois, como já dissemos, ao restaurar nossa bondade e, assim, trazer à tona nossas paixões, a música nos faz experienciar, no presente, o estado natural, o tempo sagrado do rito. Não por outra razão, os personagens de Tolstói, selvagens que são, falam por meio da melodia e vivem por meio da mesma, concedendo-lhe a importância original: a de comunicar – ou a de transmitir uma experiência ao outro, que, por sua vez, pode senti-la. Devemos ter em mente, entretanto, que esse homem não é um ente estático ou hermético, e que, mesmo em sua inteireza, ele sofre transformações, sem, no entanto, deixar margem para contradições.

3. O intérprete: TOLSTÓI

Aleksandra e Serguei, filhos de Tolstói, interessaram-se em relatar, em diferentes registros, a relação de seu pai com a música. Afinal, tratava-se de uma relação que exerceu uma grande influência na vida e obra do autor, mas que, por motivos que não nos cabe aqui discorrer, foi um tanto negligenciada pelos literatos que se debruçaram sobre seu trabalho.

Em *Música na vida de Tolstói*, o Conde Serguei Tolstói é categórico: “Nunca na minha vida eu conheci alguém que sentisse a música tão intensamente quanto o meu pai” (TOLSTOY: 1926, p.516). Não é para menos, já que, quando ouvia qualquer melodia ou canção que lhe agradava, o escritor de Iásnaia Poliana era prontamente assaltado por uma excitação frenética que o levava a chorar convulsiva e irracionalmente. Serguei conta que seu pai não tinha o mínimo controle sobre tal reação, que o acometia onde quer que ele estivesse e o induzia a questionar, atônito: “O que essa música quer de mim?” (TOLSTOY: 1926, p. 516). Não por outro motivo, Pózdnichev, personagem de *A Sonata a Kreutzer*, mostrar-se-ia perplexo diante do poder da música, que iria incitá-lo à paranoia e, por fim, ao assassinato. No artigo *Reflexões sobre Tolstói e a música*, Stephen Halliwell relata uma ocasião em que Tolstói estava em uma festa em Moscou, na qual ocorria a performance de um quarteto de cordas que ele, a princípio, considerou horrível. Os integrantes do conjunto, entretanto, puseram-se a cantar e, para não atrapalhar a apresentação, Tolstói foi para uma outra sala acompanhado de um rapaz.

Eu conversava calorosamente com ele a respeito de como a música moderna tomou um caminho equivocado, quando subitamente algo interrompeu os meus pensamentos, me segurou e me conduziu de forma a me demandar *obediência* (...). Eles começavam a cantar (...) o dueto *Là ci darem la mano*. Eu parei de falar e comecei a ouvir, a sentir prazer e a sorrir. (TOLSTOY apud HALLIWELL: 2010, p.46)

O poder que Tolstói confere à execução de uma simples canção é tão implacável que não lhe resta alternativa a não ser se sujeitar a tanto. Como algo ou alguém que o segura, toma-o de assalto e o conduz por sendas desconhecidas, a emoção que lhe suscita a música tem uma intensidade patológica e, qual uma marionete, ele se vê apto apenas a esboçar reações geradas por aquelas circunstâncias sonoras. Um poder que ele chama de assustador, ultrajante e sedutor.

No fim de sua vida, Tolstói teria dito que “se toda civilização europeia perecesse, ele lamentaria apenas pela música” (TOLSTOY; MAUDE: 1926, p.516, tradução nossa). Isso quer dizer que a literatura, as artes plásticas, e a arquitetura, para ele, eram prescindíveis; ou que, talvez, fossem formas de expressão artística que ele soubesse explicar. A música, entretanto, era algo que, em seu caráter abstrato, inteiriço e supostamente não-tangível, o altivo escritor não conseguisse destrinchar, conceber ou entender. Ele apenas sentia sua grandiosidade (e necessidade envolvente) – e essa penetrava nas entranhas mais recônditas de seu ser. Na adolescência, conta Serguei, Tolstói teve aulas de piano regulares com um professor alemão chamado Rudolph. Nessa época, ele se dedicou com afinco à música, tendo discorrido sobre a mesma em seu diário. Há muitas entradas nesse em que ele diz praticar ou meditando sobre a música, bem como criando “regras”, “métodos”, “definições”.

Princípios fundamentais da música ou regras para seu estudo

14 de julho, 1850.

Definição de música:

A música é uma combinação de sons, diferindo, primeiro, em relação ao espaço, segundo, em relação ao tempo. O espaço entre um ou mais sons eu chamo de o grau de rapidez no qual o ar vibra, em consequência de alguma causa que o fragmenta. A causa da criação do espaço é o movimento; o movimento necessita da concepção de pontos, ou momentos. No intervalo musical, esses dois pontos são as notas mais altas e as notas mais baixas, oitavas, etc. (...) Pode-se imaginar um intervalo infinito. Da mesma forma, alguém pode imaginar um número infinito de oitavas. Na realidade, esse intervalo é limitado de várias formas: parte pela construção do ouvido humano, parte pela construção do instrumento (...). (TOLSTOY; MAUDE: 1926, p.516, tradução nossa)

Em seu texto, Serguei apresenta um rascunho original de uma das primeiras novelas de Tolstói (“Adolescência e Juventude”). Nesse, o autor tenta decifrar o que a música causa naqueles que a ouvem. Diz que a música não age nem na razão nem na imaginação. “Quando eu ouço uma música eu não imagino nada, mas um sentimento estranho e prazeroso penetra minha alma a ponto de eu perder a consciência da minha existência” (TOLSTOY; MAUDE: 1926, *on-line*, tradução nossa). Um sentimento que ele reconhece como tendo uma estreita relação com a memória. “Mas memória de quê?” – ele se pergunta, para, em seguida, responder: “Apesar de a sensação ser poderosa, a recordação é obscura” (TOLSTOY; MAUDE: 1926, p.516, tradução nossa). Seria, segundo ele, como a lembrança de algo que jamais ocorreu. Tolstói se envereda pelo mesmo caminho de Rousseau ao atribuir à música a capacidade de expressar, em cada frase, alguns sentimentos – “orgulho, alegria, tristeza, desespero, etc.” – ou combinações de sentimentos. “Se você admite que a música é a memória das emoções, é fácil compreender por que ela age de forma diferente em pessoas diferentes” (TOLSTOY; MAUDE: 1926, *on-line*, tradução nossa). Tolstói

ainda diz que se um homem ama suas memórias, a música terá um forte efeito sobre ele; mas se elas lhe causam tristeza, a música não terá nele qualquer efeito positivo. Os amigos músicos de Tolstói eram amadores, como Kirill Zybin, com o qual ele compôs uma valsa. Por volta dos anos 60, ele teria se impressionado com óperas de Mozart (*Don Giovanni*) e Weber (*Der Freischütz*), embora não fosse muito afeito ao gênero.

A partir de 1862, Tolstói estabelecer-se-ia em Iásnaia Poliana pelos próximos 20 anos. Serguei observa que, nos anos 70, o pai se sentava ao piano e tocava por horas a fio, embalando o sono dos filhos.

Lembro-me agora do meu pai tocando. A peça era rítmica e expressiva, mas por vezes interpretada de um modo muito pessoal, diferentemente do que queria o compositor; além disso, sua técnica insuficiente o impedia de expressar plenamente o que ele próprio queria. [...] (TOLSTOY; MAUDE: 1926, p.517, tradução nossa).

Serguei rememora que no início dos anos 70 um grande violinista, chamado I. M. Nagórny foi se apresentar em Iásnaia Poliana. Na ocasião, ele tocou “A Sonata a Kreutzer” e sua execução da peça teria impressionado bastante Tolstói. Em 1876, Tolstói teria conhecido Tchaikovsky e, então, tornado-se seu amigo. Tchaikovsky esperava de Tolstói um ideal que o autor não parecia endossar.

Em *Tchaikovsky and Tolstoy*, Edward Garden faz uma análise sobre a relação entre os dois grandes russos. Garden acredita que o conhecimento musical de Tolstói era superficial em função de sua predileção pela música tradicional e popular. O próprio Tolstói teria declarado: “Eu estou convencido que uma peça musical como a ‘Nona Sinfonia de Beethoven’ é menos digna de admiração do que a canção do Vanka ou o lamento do barqueiro do Volga”, (GARDEN: 1974, p.307) o que não significa muito a respeito do conhecimento musical de Tolstói, mas, ao que parece, um preconceito do teórico com relação à música do povo. O que fica evidente, na verdade, é a preferência do autor russo por essa forma de expressão do homem natural que ele tanto admirava e queria ser. Tanto o escritor quanto o músico eram apaixonados pela música tradicional russa. Em meados dos anos 1870, Tchaikóvski, junto com Nikolai Rubinstein, promoveu um concerto inspirado em música folclórica ucraniana no conservatório de Moscou em honra a Tolstói. Na ocasião, Tchaikóvski diz ter se sentido extremamente lisonjeado, como jamais antes em sua vida, por ter levado o autor de *Guerra e Paz* às lágrimas, muito embora tenha se mostrado decepcionado acerca do que ele chamou de “desinformação” de Tolstói no que diz respeito aos grandes da música erudita.

Durante o verão, a música se tornava algo ainda mais onipresente e intenso na vida dos habitantes de Iásnaia Poliana. Tolstói amava a música do povo que, de caráter amador e intuitivo, não estava submetida a parâmetros teóricos que podiam inibir-lhe a espontaneidade. Por outro lado,

como convinha a sua personalidade conflituosa, julgava que os ricos e inativos perdiam muito tempo dedicando-se à música. Talvez ele já percebesse que a música exercia um diferente papel na vida dos ricos se comparado ao papel desempenhado na vida do homem simples do campo, que, por meio da música, comungava com seus semelhantes e com a natureza, intensificando a noção de *bem comum*.

Nos últimos anos de sua vida, Tolstói recebeu muitos músicos em sua herdade. Assim como Rousseau, Tolstói dava preferência a peças simples, pautadas na justeza de melodias cruas, não se mostrando um grande entusiasta da chamada “harmonia”. Acreditava que a possibilidade de um concerto perfeito era inversamente proporcional à quantidade de músicos no palco.

Primeiramente, ele amava melodias simples, claras, e não temia melodias banais. Ele tolerava elaborações harmônicas desde que elas se prestassem a colorir a tela melódica de uma peça. Era bastante indiferente a orquestrações, e dizia até que peças de piano eram frequentemente melhores que peças para orquestras, assim como desenhos são não raro melhores que pinturas a óleo. Instrumentos de corda tocados com um arco e o piano era o que mais o inspirava; isso, entretanto, não o impedia de ouvir com prazer a balalaica e o violão. Ele amava a música vocal não menos do que a música instrumental. Mas não gostava de ópera – na sua opinião uma falsa forma de arte que unia o impossível: música e drama. (TOLSTOY; MAUDE: 1926, p.604, tradução nossa).

Uma das críticas de Tolstói no que toca à música erudita parece vir do culto dirigido a determinados compositores. Dizia, por exemplo, que Beethoven era um músico excessivamente cultuado. Por isso, preferia Haydn, um compositor modesto, que, segundo ele, expressava a “autonegação do autor que não se mostra” (TOLSTOY; MAUDE: 1926, p.700, tradução nossa), o que ele atribuía ao fato de Haydn ter vivido entre os croatas e ter feito uso da música popular. Serguei enfatiza as perguntas a respeito da música que ocuparam a mente de Tolstói no decurso de sua vida: “O que é a música? Por que a música move as pessoas tão fortemente? Onde reside o segredo de seu efeito? A que propósito deve a música servir? O efeito da música nas pessoas é bom?” (TOLSTOY; MAUDE: 1926, p.700). Tolstói não se satisfazia apenas em ouvir e sentir a música. Ele precisava explicá-la, saber a que ela prestava, afinal – bem como precisava explicar todo e qualquer sentimento que viesse interpelá-lo, inclusive a fé. Sua busca era pelo sentido de todos os elementos e, em última análise, pelo sentido da vida. *A Sonata a Kreutzer*, talvez, tenha sido uma tentativa de explicar de maneira extremamente racional o efeito elusivo de uma melodia que pode conduzir o homem a tomar ações concretas. Em 1906, em uma carta à esposa, Tolstói escreveu:

Dia desses, eu pensei algo a respeito da música: a música é a estenografia do sentimento. Quando nós falamos, nós expressamos os sentimentos que acompanham o que estamos falando pela emissão do tom baixo, elevado, pela força e pela sequência rápida e deliberada de sons – nós expressamos por palavras os objetos e eventos que testemunhamos. Mas a música transmite apenas as combinações e sequências daqueles sentimentos, sem ideias,

formas ou eventos. Esse pensamento me explicou o que eu experimento quando eu ouço música.(TOLSTOY; MAUDE: 1926, p.700).

Serguei vê nessa passagem de Tolstói uma influência de Schopenhauer, para o qual a música era a expressão da essência dos fenômenos.

O filósofo grego Platão diagnosticou a existência de dois mundos: o Mundo Sensível e o Mundo das Ideias. Esse último designa a realidade mais fundamental, arquetípica, imutável, substancial e eterna. Já o Mundo Sensível seria o mundo das aparências, de caráter mutável porque dependente das sensações para ser conhecido. Immanuel Kant, filósofo prussiano, criou o conceito da “coisa em si”. Isto é, tudo aquilo que não pertence ao mundo das experiências humanas, que não pode ser conhecido por nossas capacidades sensitivas e que, por isso, pertenceria a uma dimensão ideal. Dessa forma, para Kant, só nos é possível conhecer o fenômeno das coisas, e não “a coisa em si”. Tudo o que existe, portanto, são representações fenomênicas dadas por meio dos sentidos e da experiência que atua na esfera espaço-temporal.

O Mundo das Ideias, em Platão, é correlato à “coisa em si”, de Kant. Tanto um quanto o outro fazem referência à essência imutável das coisas a qual não temos acesso por meio de nossas sensações. O mundo que conhecemos, assim, não seria mais do que uma *representação* de um mundo ideal, essencial. Em *O Mundo como Vontade de Representação*, Schopenhauer postula que o mundo da representação advém da relação entre o sujeito e o objeto, que dá forma àquilo que sentimos. Para além do mundo da representação, está a vontade, a essência de toda e qualquer realidade, o ideal arquetípico dos elementos em sua imutabilidade fenomenológica. A *vontade* de Schopenhauer, segundo Thomas Mann, seria “a causa primeira e irreduzível do ser, sua base mais profunda, a fonte de todos os fenômenos, a potência presente e operante em cada um deles, a criadora de todo o mundo visível e de toda a vida, porque seria o querer viver” (MANN: 1960, p. 190). É por meio do desejo pela vida, do querer viver, que o mundo que conhecemos toma forma, constituindo o mundo da representação que não é mais do que *vontade* objetivada. No artigo *O pensamento filosófico de Schopenhauer sobre a música e suas possíveis contribuições para a Educação Musical Brasileira*, Silveira e Ribeiro discorrem, dentre outras coisas, sobre o papel da *ideia* no processo de objetivação da vontade:

A configuração da vontade em representação ocorre num processo chamado “objetivação da vontade”, momento em que a vontade torna-se objeto. Nesse percurso de objetivação da vontade, encontra-se a ideia que deve ser entendida como a objetividade imediata da vontade. A ideia é o que está mais próximo da vontade e contribui para a configuração desta em representação, ou seja, a ideia é a própria vontade tornada objeto sem, contudo, configurar-se em representação. (SILVEIRA: 2012, *on-line*)

Dentre as formas existentes no mundo, a arte é aquela que se constitui na ideia – ou seja, na objetividade imediata da vontade. A ciência, de outra forma, constitui-se na razão, realizando-se na

subjetividade do mundo da representação, pertencente à ordem do fenômeno. A arte, nesse sentido, independe da vontade do sujeito, do mundo fenomenológico.

A música, entretanto, estaria, para Schopenhauer, em uma posição muito superior a qualquer arte. Diferentemente da poesia ou das artes plásticas, a música independe da ideia para existir, e também não se insere no plano da representação, sendo a manifestação da própria *vontade*, da essência, da “coisa em si”, do ideal a que Platão fez menção. A música está além das aparências, desse universo supostamente real a que estamos confinados, e abdica do mundo dos fenômenos para penetrar na dimensão substancial da vontade perfeita.

A música não exprime nunca o fenômeno, mas unicamente a essência íntima de todo o fenômeno, (...) a própria vontade. Portanto não exprime uma alegria especial ou definida, certas tristezas, certa dor, certo medo, certo transporte, certo prazer, certa serenidade de espírito, mas a própria alegria, a tristeza, a dor, o medo, os transportes, o prazer, a serenidade do espírito; exprime-lhes a essência abstrata e geral, fora de qualquer motivo ou circunstância. E, todavia, nessa quintessência abstrata, sabemos compreendê-la perfeitamente.

A invenção da melodia, a descoberta de todos os segredos mais íntimos da vontade e da sensibilidade humana, é obra do talento. A sua ação é aí mais visível que em qualquer outro assunto, mais irrefletida, mais livre de toda a intenção consciente, é uma verdadeira inspiração. A ideia, isto é, o conhecimento pré-concebido das coisas abstratas e positivas é, neste ponto, como em toda arte, absolutamente estéril: o compositor revela a essência mais íntima do mundo e exprime a sabedoria mais profunda, numa linguagem que a sua razão não compreende. (...)

O que há de íntimo e inexplicável em toda música, e que nos concede a visão rápida e passageira de um paraíso familiar e inacessível ao mesmo tempo, o qual compreendemos e que, contudo, não lograríamos explicar, é o que dá voz às profundas e surdas agitações do nosso ser, fora de toda realidade e, por conseguinte, sem sofrimento. (SCHOPENHAUER: [19--], p. 141)

A metafísica da música exposta por Schopenhauer, no entanto, não satisfaz Tolstói, e em 1907 ele teria lamentado com seu médico pessoal: “Estou velho e ainda não sei como definir o que é música” (TOLSTOY; MAUDE; 1926, p.700). Embora ele reconhecesse que a importância da música consistisse primordialmente em *unificar as pessoas em um só e mesmo sentimento*. Aleksandra Tolstói, filha do autor russo, não é menos enfática que o irmão ao dissertar sobre a relação do pai com a música. Conta que, quando Fiódor Chaliápin esteve na casa deles em Moscou, Tolstói pediu que ele cantasse canções tradicionais russas. Chaliápin, então, cantou a música “A Noitinha”³⁷. “Maravilhoso! Esplêndido!”, meu pai exclamou quando Chaliápin terminou, e se pode ver que ele estava incrivelmente impressionado.” (TOLSTOY: 1958, p.259, tradução nossa). Na ocasião, Tolstói também teria expresso suas preocupações com relação à serventia da música: “Que gênero de música é mais necessário às pessoas – a música erudita ou a música

tradicional?” (SODYRIN: 2009, *on-line*)³⁸ – ele teria perguntado ao cantor. Certa vez, Tolstói conheceu o grande compositor Serguei Rachmáninov, que ainda era jovem e pouco experiente. Aconselhou-o, então, a fazer composições apenas quando estivesse realmente inspirado. Aleksandra destaca que o pai desprezava tudo que lhe parecesse falso ou artificial. Em *O que é arte?*, Tolstói escreveria que só é arte aquilo que, de antemão, for natural e sincero. Aleksandra ressalta a adoração do pai pela música tradicional russa. Durante a estação da colheita, os camponeses ficavam cantando até tarde da noite, deixando Tolstói encantado com uma música que, em sua simplicidade, emanava alegria, sinceridade e felicidade. O mesmo acontecia quando a família visitava uma feira de artesanatos e variedades que ocorria em Moscou durante a Páscoa, já que, para Tolstói, o grande atrativo do evento era um grupo de camponeses flautistas que, além de fabricarem seus próprios instrumentos, tocavam velhas canções russas de ouvido sem jamais terem se dedicado ao estudo da música formal. “Essas canções eram compostas ao longo dos séculos, passadas de pai para filho, bem como a arte de fazer as flautas que eles tocavam.” – salienta Aleksandra (TOLSTOY: 1958, p.260, tradução nossa).

Para o autor russo, a verdadeira arte residia na ação orgânica desses homens que, mesmo analfabetos – como pontua Aleksandra Tolstói – tinham a música como maior expressão de vida. Não por acaso, Tolstói diria: “Toda arte popular irá educar e unir os homens, irá fazê-los entender a alegria da unidade além das barreiras erigidas pela vida”(TOLSTOY: 1958, p.262, tradução nossa).

3.1 Da música tóxica à infecção musical

Em seu livro ensaístico *Residente e Estrangeiro*, Richard Gustafson, por meio desse binômio, decodifica uma série de aspectos que norteiam a vida e a obra do autor russo. No capítulo sete, chamado de *Consciência Intoxicada*, ele vai desnudar características psicológicas inerentes ao escritor que guiarão seu pensamento no que diz respeito à arte em geral e, mais apropriadamente, à música, nosso objeto de interesse.

Gustafson estabelece, primeiramente, que a psicologia de Tolstói está calcada sobre dois pilares: os atos de “lembrar-se” e “esquecer-se”. Para o autor russo, as reminiscências conscientes podem abrir uma porta para o divino interior, deflagrando momentos de enlevo meditativo. Há, entretanto, um tipo de reminiscência que Gustafson chama de “consciência do eu” que, para Tolstói,

representa o próprio demônio, o maior dos males, e que deve ser esquecida – ou da qual devemos abdicar – a qualquer custo. A maior causa de impotência para Tolstói teria sua origem na “memória de si mesmo”. “A onipotência é inconsciente. A impotência é a memória de si mesmo. (...) A melhor forma de se salvar da memória de si mesmo (...) é a salvação pelo amor pelos outros, mas não é fácil adquirir essa felicidade”. (TOLSTOY apud GUSTAFSON: 1986, p.338, tradução nossa). Tolstói, contudo, é bastante dubio com relação a suas asserções, já que, na perda de si mesmo, ele diz que podemos encontrar tanto a morte, quanto a vida. Como Rousseau, Tolstói diferencia o amor verdadeiro (que é pela humanidade), do amor próprio, traduzido pela paixão.

Tolstói acredita que esse abandono é provocado pela atração pelo objeto. O ego não é deixado de lado pelo outro mas é aprisionado por ele. A perda do “eu” é ocasionada por algo externo a ela. Nesse sentido, a paixão é como uma intoxicação que altera a sua consciência/percepção. (...) A perda passional do “eu” é o oposto da abnegação contida no amor por todos. “Se você está intoxicado por alguma paixão, então se lembre que essa paixão não é sua alma, mas algo completamente alheio a ela e que oculta de você sua verdadeira alma por meio da qual você pode se libertar”. Apenas a libertação da influência externa pode liberar o amor verdadeiro. (GUSTAFSON: 1986, p.339)

É aí que reside a pedra de toque de sua “teoria da consciência intoxicada”: Tolstói encara qualquer experiência cultural, mas sobretudo a experiência estética, como duplamente influente: ela pode ser formativa (liberando o ego) ou deformativa (aprisionando o ego). A arte, conduzindo a estados de abandono e êxtase, seria o modo mais poderoso de perda do “eu”. E, das artes, a música, certamente, seria o modo mais envolvente, inebriante e implacável.

Nesse contexto, há duas possibilidades de atuação da música sobre o indivíduo: uma positiva (infecção) e uma negativa (intoxicação). A música autêntica, verdadeira, que de fato transmite as emoções do compositor para o ouvinte, agregando essencialmente as pessoas, teria uma influência benéfica sobre o indivíduo, liberando seu ego. O próprio Tolstói exemplifica:

Há poucos dias eu estava voltando para casa de uma caminhada me sentindo deprimido, como por vezes acontece. Nas proximidades de casa eu ouvi o canto ressonante de um grande coral de camponesas. Elas estavam dando as boas-vindas à minha filha, celebrando seu retorno ao lar depois de seu casamento. Nesse canto, com seus lamentos e tilintar de foices, tal sentimento definido de alegria, entusiasmo e energia foi expresso, que sem perceber como isso me *infeccionou* eu continuei a caminhar em direção à casa, de humor revigorado e cheguei sorridente e em excelente estado de espírito (TOLSTOY apud HALLIWELL: 2010, p.50).

Já a música falsa e inautêntica, segundo Tolstói, não pode infeccionar ninguém, “uma vez que, por definição, ela não foi criada a partir de sentimentos genuínos e não tem nada para comunicar”(TOLSTOY apud HALLIWELL: 2010, p.50). Ela intoxica e não causa mais do que estímulos neurofisiológicos artificiais, rasos, resultando, como acontece com Pózdnichev, no aprisionamento do ego, que se percebe, ao invés de livre, manipulado por uma força a qual deve obedecer e que não corresponde a si próprio. Tolstói complementa: “A canção das camponesas era

arte verdadeira, transmitindo um sentimento forte e definido, ao passo que (...) a sonata de Beethoven era apenas uma tentativa malsucedida de arte, que não continha sentimento bem definido e, dessa forma, não infeccionava” (TOLSTOY apud HALLIWELL: 2010, p.50).

Voltaremos a essa questão mais adiante. Antes, tentaremos compreender melhor as situações nas quais a música pode servir na indução do transe.

3.1.1 Intoxicação/Infecção e transe

Em *Música e Transe: uma teoria das relações entre a música e a possessão*, Gilbert Rouget difere estados de êxtase de estados de transe. O primeiro estaria associado a uma privação sensorial gerada por momentos de silêncio, jejum, imobilidade, escuridão ou solidão. Já o segundo, estaria vinculado a graus de superestimulação sensorial causada por barulhos, música, e por altos níveis de agitação quase sempre mediados pela presença de outros. O transe, dessa maneira, seria um “estado temporário de inconsciência”, muito próximo daquilo que Tolstói identifica como a “perda do eu” devido a uma intoxicação/infecção da consciência. Quando em transe, portanto, coloca Rouget,

(...) o sujeito dá a impressão de que está totalmente engajado em seu transe (...), de que perdeu toda sua consciência reflexiva, de que é incapaz de voltar a si mesmo (a menos que levado a isso por alguma interferência externa); em resumo, de que está submerso em uma espécie de perplexidade ou desorientação. É impossível chamar sua atenção; se ele vira os olhos em sua direção, ele não te vê. (...) uma vez que o sujeito tenha emergido do transe, ele não terá mais reminiscências dele (ROUGET: 1985, p.13)

Além disso, o autor aponta para o fato de que aquele que experimenta estados de transe se torna vulnerável a distúrbios neurofisiológicos, estabelecendo uma relação conturbada com o mundo ao seu redor e testemunhando um aumento considerável de suas habilidades.

Rouget identifica dois tipos de transe no âmbito do ritual de cunho religioso: o *xamanismo*, que ocorre quando o homem empreende uma jornada ao mundo dos espíritos; e a *possessão*, que se caracteriza pela visita dos espíritos ou de um deus ao mundo dos homens. Esta última, “em suas variadas formas, está associada à música e à dança” (ROUGET: 1985, p.31). É, na verdade, um resultado efetivo da ação musical.

O transe, como um evento, está ligado a estágios sucessivos de uma cerimônia, e geralmente não ocorre a qualquer tempo. Um ritual de possessão é uma arquitetura do tempo também composta por várias fases conectadas por diferentes tipos de música. É, então, dentro dessas dinâmicas de cerimônia que devemos considerar as relações entre as músicas e o transe.(ROUGET: 1985, p.32)

A música, assim, insere-se como um gatilho para o transe. Isso porque, como já vimos em Rousseau, a música emite paixões que contagiam um dado receptor. Em seu texto, Rouget faz uma tentativa de explicar quais são as características inerentes à música – ou a determinados tipos de música – que deflagram o transe. Observa que esses aspectos não estariam propriamente vinculados ao ritmo, à melodia, ou à forma como esses se modificam ao longo de uma dada peça, mas a fatores basilares relacionados a dimensões profundamente sensoriais da recepção.

Apesar de ser *percebida* pelos nossos ouvidos, a música não *afeta* apenas a audição. Essa seria somente a porta de entrada da manifestação sonora. Por isso, o autor usa o termo “vibrações musicais” – isto é, movimentos ou ondulações que animam os objetos – para designar a capacidade da música de liberar determinada soma energética vital em todo o corpo humano. Em virtude disso, a vibração produzida pela música é algo palpável, concreto e, frequentemente, visível, sendo tanto um fenômeno externo, quanto interno.

A música é assim simultaneamente uma animação das coisas e uma palpação do “ser”. (...) A música é em essência movimento. Uma vez que, por definição, o som é atualizado no desdobrar do tempo, suas relações com ele mesmo estão constantemente mudando, e essas mudanças estão integradas, em diversos níveis, na densidade do tempo. Mesmo em seu aspecto mais imaterial – o som totalmente isolado de sua fonte – a música é percebida como movimento sendo realizado no espaço. Isso é ainda mais verdadeiro quando ela é executada com a dança – ou para incitar a dança. Dançar é inscrever a música no espaço. E essa inscrição é realizada por meio de uma constante modificação das relações entre as diversas partes do corpo. (ROUGET: 1985, p.32)

A música, ousemos fazer uma analogia, é uma espécie singular de *alma* que não habita corpo algum (assim como, por mais que enseje compositores e intérpretes, não pertence a ninguém). Onde quer que “esteja” ou seja ouvida, essa alma descolada do “ente” está em busca do que lhe falta: ou seja, de seres sensíveis a seu efeito, de um corpo onde possa se abrigar. Por isso, quando os encontra, gera vida, entusiasmo, movimento e presença. A música revitaliza, revigora, reaquece e faz pulsar, visto que insere o *ser* na dimensão espaço-temporal do aqui-agora. Não é à toa que, em rituais tradicionais, a música enseja a incorporação de espíritos.

Como o som do discurso, o som da música define o espaço no qual eu me situo como um espaço habitado por homens, e da mesma forma ela me situa dentro desse espaço de maneira bastante particular. O silêncio é o sinal de um espaço vazio e imóvel. O som é o sinal de um espaço que está cheio e em movimento. (...) Os sons que eu ouço marcam o espaço ao meu redor e possibilitam que eu me integre a ele. (ROUGET: 1985, p.120)

Se, portanto, são homens como *eu* que habitam esse espaço da música, minha empatia com relação a eles, naturalmente, torna-se maior, e, como Tolstói vai apontar, um sentimento de fraternidade irrompe a reboque dessa experiência comum, desse canto que nos unifica e nos torna partícipes do mesmo “discurso”, adeptos da mesma investida tornada afeto. Compartilhamos, ousamos dizer, da mesma alma.

Quando somos afetados pela música, a consciência de nosso ser se expande na dimensão do tempo, que adquire uma espécie de materialidade diferente da do tempo cotidiano: “Isso indica” – destaca Rouget – “que alguma coisa está acontecendo no aqui e no agora, que o tempo está sendo ocupado por uma ação que está sendo executada, ou que determinado estado governa o presente dos seres” (ROUGET: 1985, p.121). A música *presentifica* a experiência, seja ela qual for. Daí a série de funções a ela atribuída nas práticas do dia a dia, como os “cantos de trabalho” ou de “calendário”, especialmente nas comunidades tradicionais ou no âmbito religioso, suscitando estados diferentes de espírito e fazendo-os durar no rastro de um sem número de ações. “Transformando nossa consciência de tempo e espaço, a música modifica nosso ser-no-mundo” (ROUGET: 1985, p.122). Similarmente a Rousseau, que conferira sentidos emocionais os mais variados à música, Rouget fala que o “estado de ressonância afetiva” causado pela música é mais uma prova de que, através das vibrações sonoras, ela penetra na estrutura da consciência.

Nada é mais carregado de associações emotivas do que a música, nada é mais capaz de recriar situações e envolver completamente a sensibilidade. Ela induz o indivíduo a um estado em que tanto seus sentimentos internos quanto suas relações com o mundo exterior são dominadas pela afetividade. (...) Finalmente, como arte, se bem-sucedida, a música cria o sentimento de total adesão do *eu* ao que está acontecendo. (ROUGET: 1985, p.123)

Tolstói atribui ao ritual militar, no qual a percussão é executada de maneira incessante e cadenciada, a capacidade de envolver e suscitar o *transe*, no sentido de um envolvimento irracional, supramoral. Em 1857, ele escreve em seu diário: “Para transformar uma pessoa em uma besta, tudo que você precisa é um uniforme, a separação da família e a batida de um tambor” (TOLSTOY apud GUSTAFSON: 1986, p.347). Gustafson observa, como Rouget, que essas vibrações sonoras vindas como um estímulo externo provocam uma desorientação (transe) que tem como efeito uma transformação na psique humana.

No extremo militar, a desorientação acompanhada de estímulo crescente é o que torna possível as forças regimentais, a coluna em marcha de homens que cederam sua liberdade e vontade para o grupo. (TOLSTOY apud GUSTAFSON: 1986, p.347)

Em *Guerra e Paz*, os oficiais são interpelados por estímulos militares que os levam a atuar em prol do grupo de soldados e pela pátria, evidenciando um exemplo de “perda do eu” que se relaciona também com as visões acerca da música aventada por Rousseau, que atribuíra à melodia o poder de unificar as vontades.

No capítulo XVIII da Segunda Parte (Tomo I da edição brasileira) da obra, o cenário de guerra descrito por Tolstói, um pacifista convicto, é realista e desolador. Corpos são carregados por oficiais abatidos, o sangue jorra por todos os lados, enquanto gritos de ordem ecoam pela fumaça para serem prontamente abafados por um incessante tiroteio. Em meio a esse horror, à medida que o Príncipe Bragation inspeciona suas forças, dois batalhões marcham em perfeita e compassada

harmonia, revelando a notável presença de um comandante de companhia que, “naquele instante, (...) não pensava em mais nada senão em passar com ar destemido na frente do comandante”:

Parecia que toda a força de sua alma estava dirigida a passar na frente do comandante da melhor forma possível e, sentindo que cumpria bem essa missão, ficou feliz. “Esquerda... esquerda... esquerda...”, ele parecia dizer interiormente a cada passo e, naquela cadência, movia-se a muralha de vultos de soldados (...) sobrecarregados pelas mochilas e fuzis, e parecia que cada um daquelas centenas de soldados dizia em pensamento, a cada passo: “esquerda... esquerda... esquerda...” (...) uma bala de canhão, pressionando o ar, passou voando pela cabeça do príncipe Bragation e da sua comitiva, e também naquele mesmo ritmo: “esquerda... esquerda...” (TOLSTÓI: 2012, p.389)

Alguns soldados, em seguida, sucumbem, atingidos por balas, e mesmo que o mais natural fosse que esses homens entrassem em pânico diante do massacre, embalados pelo ritmo contagiante que firma o propósito guerreiro, eles parecem imunes à iminência da morte e, por sua vez, seguem resolutos rumo ao destino que for. “O príncipe Andrei sentiu que uma espécie de força invencível o atraía para frente e experimentou uma grande felicidade”(TOLSTÓI: 2012, p.390). Gustafson, assim, dá o tom da intoxicação:

Como Pierre, o comandante de companhia existe para satisfazer os outros; nisso está sua felicidade. Para fazer isso, entretanto, ele tem que focar toda sua atenção não em si mesmo, mas em se integrar à massa que marcha. A batida rítmica do regimento em marcha é a música do pertencimento absoluto e coercitivo. O comandante de companhia existe apenas para pertencer à batida. Da mesma forma que todos os outros. Nada pode invadir esse momento de arregimentação. Nem um objeto físico no caminho, nem um momento de falta de atenção, nem mesmo a morte de um de seus colegas soldados é suficiente para quebrar por bem ou por mal o ritmo que absorve totalmente a psique desses homens em marcha. [...]. Todos eles perdem a si mesmos na batida que penetra todo o seu ser [...]. O som da marcha captura a consciência do todo e de cada um [...] (GUSTAFSON: 1986, p.349, tradução nossa).

Para Tolstói, a intoxicação é um pecado, uma perversão natural que, juntamente a outras cinco (preguiça, autocomplacência, sede de poder, ganância e libertinagem), impede a manifestação do amor. Ela surge no homem quando esse, movido por instintos animais, entrega-se a influências externas. Gustafson (1986, p.249, tradução nossa) observa que a excitação causada pela intoxicação decorre da “ingestão de substâncias que alteram a mente, de movimentos frenéticos do corpo, ou dos efeitos de rituais públicos ou espetáculos”. Tais contingências provocam, segundo Tolstói, um “estado de excitação que fortalece a falsa consciência de vida separada e enfraquece a consciência do verdadeiro ‘eu’”. Nesse rastro, a ação da razão é obliterada e a consciência ofuscada.

No estado de intoxicação da consciência, a pessoa é atraída e afetada, seduzida e guiada por algo estranho a ela. A intoxicação, então, é uma falsa reprodução de *saída* ou de *emanação*. No estado de excitação, a pessoa é conduzida à participação. No momento da intoxicação o senso de “quem eu sou” e “para onde eu devo ir” se torna nebuloso. Entorpecida, a pessoa se esquece de sua identidade e vocação. (GUSTAFSON: 1986, p.349, tradução nossa)

Gustafson observa, como Rouget, que a música pode transformar a percepção das pessoas acerca do mundo a seu redor e, conseqüentemente, a maneira delas se portarem frente ao que percebem. Esse é, na verdade, o mote de *A Sonata a Kreutzer*: uma transformação no *ser* que, alavancada pela música, compele o protagonista da novela em uma direção na qual ele não iria se não fosse o envolvimento deflagrado pela peça de Beethoven.

Para Pózdnichev, a música de Beethoven é um elemento tóxico que, intoxicando-o, compromete-lhe o livre-arbítrio e o autocontrole, levando-o a cometer atos impensados ou involuntários que teriam como origem não sua própria vontade, mas um fator hipnótico externo a ele.

Ele perde a claridade da consciência e é conduzido a atividades que não são de sua própria iniciativa. Identidade e vocação se tornam nebulosas. Ele não é libertado, mas coagido a ser o que ele sente que não é. O efeito é automático, como um bocejo ou um sorriso. Esse poder da música, [...] amedronta Tolstói também. Ele viola um de seus princípios fundamentais: “Uma das mais importantes regras da vida é não bocejar quando outros bocejam”. [...] O paradoxo da “arte de intoxicar” de Tolstói advém do conflito entre a independência do “eu” oposto a todos os outros e o “eu comum” que pertence a/com os outros. (GUSTAFSON: 1986, p.370, tradução nossa).

Através desse personagem, Tolstói transmite seus argumentos acerca do poder manipulador da música não-autêntica: expressão capaz de suscitar no homem emoções descontextualizadas que podem levá-lo a cometer o mais ultrajante dos atos. Poder que se revela deformador e pernicioso, uma vez que, em transe, o homem também se encontra à mercê do que lhe insinua o momento em sua transitoriedade. Em vez de reforçar o que ele é, trazendo à baila sua verdadeira essência, essa música *falsa* desvirtua-o por completo de sua identidade.

Como é terrível essa sonata! [...] E a música em geral é uma coisa terrível. O que é ela? Não compreendo. O que é a música? O que ela faz? E por que ela faz aquilo que faz? Dizem que a música atua de maneira a elevar a alma: é absurdo, é mentira! Ela atua, e terrivelmente, digo-o por experiência própria, mas não de maneira a elevar a alma. Ela não eleva nem rebaixa a alma, ela a excita. Como dizer-lhe? A música obriga-me a esquecer de mim mesmo, da minha verdadeira condição, ela me transporta a uma outra, que não é a minha: sob o influxo da música, tenho a impressão de sentir o que, na realidade, não sinto, de compreender o que, a bem dizer, não compreendo, de poder o que, de fato, não posso. [...] A música transporta-me diretamente àquele estado de alma em que se encontrava quem a escreveu. O meu espírito funde-se com o dele, e com ele me transporto de um estado a outro, mas não sei por que o faço. Quem escreveu a música, por exemplo Beethoven com a sua Sonata a Kreutzer, sabia por que se encontrava em determinado estado (...); e por isso tal condição tinha para ele um sentido, mas para mim ela não tem nenhum. E por isso a música apenas excita, ela não conclui. [...] (TOLSTÓI: 2007, p.83)

Nesse ponto, Tolstói reproduz a tese de Rousseau; ou seja, a de que a música comunica emoções, provocando o entendimento mútuo, mesmo que, como sugere Pózdnichev – e em se tratando de uma manifestação falsa – não haja razões que conduzam a isso por parte do receptor dessas emoções. Trata-se de uma simples transferência de estado de espírito. Daí a revolta do narrador, que

não consegue explicar o motivo pelo qual lhe vem à tona novos sentimentos e possibilidades sem, aparentemente, haver quaisquer conexões com o que ele experimentava antes de ouvir tal melodia.

A despeito de toda a revolta de Pózdnichev, em *O que é Arte?*, Tolstói concluirá ir que a música real (a arte verdadeira) concede ao homem a possibilidade de ser o que de fato ele é – libertando-o, ao invés de aprisioná-lo, dos sentimentos alheios ou das influências externas. Como já vimos, a música real *infecciona*; a música falsa *intoxica*.

Tolstói acredita que o homem civilizado hostiliza seu semelhante – certamente porque não o vê como tal. Está em estado de desespero e incompletude. Por isso, como Rousseau, dedica sua obra à compreensão do papel da arte na composição dessa sociedade que, em seu cerne, é hostil, a começar pela instituição da propriedade privada, que tem como base a exclusão. A função real da arte, portanto, seria a de superar essa lacuna instaurada pela civilização, gerando a empatia entre os homens.

Como Tolstói já havia declarado por meio de Pózdnichev, “a arte atua de tal forma que na consciência daquele que a percebe, a divisão entre ele e o artista (...), como também entre ele e todos aqueles que a percebem, é destruída” (GUSTAFSON: 1986, p.371).

‘O receptor se funde ao artista de tal forma que parece a ele que o objeto que ele está percebendo foi feito, não pelo artista, mas por ele mesmo, e que tudo expresso por aquele objeto é tudo que ele queria a tanto tempo expressar’. O artista expressa a si mesmo, mas a audiência experimenta sua autoexpressão como a sua própria. Há um sentimento comum, ‘ainda que cada um experimente isso da sua própria forma’. No momento estético, não há contradição entre unidade e multiplicidade. (GUSTAFSON: 1986, p.371)

Contrariamente ao que assume o narrador de *A Sonata a Kreutzer*, portanto, a arte real, para Tolstói, não conduz o homem a fazer algo que esteja em desacordo com sua natureza. A arte, e sobretudo a música, instala-se naquilo que é o mais natural ao homem, fazendo reverberar em sua alma o que lhe é essencial – e que consiste na bondade que caracteriza o homem selvagem, submerso na inteireza do ser. A música (se real e autêntica) traz à tona justamente a natureza humana, a liberdade, a independência, a compaixão, e a empatia que caracteriza o ser humano como tal, remontando-nos a uma origem ancestral, imemorial, à espécie. Como vai salientar Gustafson, “a arte conecta, mas não é coercitiva. [...] No momento estético, você descobre a sua identidade. [...] A arte traz o homem de volta ao seu estado natural de harmonia” (GUSTAFSON: 1986, p.371). A música (a expressão artística que aqui nos cabe) teria a função então de unificar os indivíduos e criar um sentimento de pertencimento à totalidade, de comunhão, de envolvimento em um manto de tons sagrados que consubstancia a experiência artística e no qual estão englobados todos aqueles que foram tocados no mais profundo de seu ser: aquele lugar anterior à *representação* e ao *universo fenomenológico* que Schopenhauer soube dimensionar muito bem. Como desvela o que nos é essencial e primevo, desvela também o selvagem que habita em nós, o primeiro homem do mundo,

deflagrando o amor atemporal do qual ele lançou mão para se comunicar com o outro da mesma espécie.

Ocorre que as pessoas que se encontram reunidas são, se não hostis, indiferentes umas às outras, e, súbito, a (...) música une essas pessoas como uma faísca elétrica e, em vez do desespero anterior, e frequentemente até hostilidade, todas essas pessoas se sentem unidas e amam umas às outras. Cada qual se regozija no fato de que o outro experimenta o que ela experimenta; todas se regozijam na comunicação que foi estabelecida não apenas entre ela e todos os presentes, mas também entre todos os homens vivos que receberão aquela impressão; e mais, cada um sente a misteriosa alegria da *comunicação além da sepultura* com todas as pessoas do passado que experimentaram aquele mesmo sentimento e com todas as pessoas do futuro que irão experimentá-lo. (GUSTAFSON: 1986, p.371, tradução nossa)

A música, portanto, direciona o homem por inteiro a um estado que o grande autor russo considerava como o ideal: o de amor ao próximo.

Muitos povos tradicionais direcionam as sensações instiladas pela música, que são as de conexão com todos os planos de existência (percebida por Tolstói), para um objetivo concreto: o de se comunicar “além da sepultura” com os mortos, o de comungar com a ancestralidade. Nesse sentido, Gustafson complementa:

Trata-se verdadeiramente de uma experiência de unidade total. No momento estético [da música], salta-se para além do tempo e do espaço em um ato de abraço jubiloso de toda a raça humana como ela foi, é, e deverá ser. [...] cada qual à sua maneira sente o mesmo em conjunto como se fosse um. [...] A experiência infecciosa da arte é comunal. A arte tem então uma função religiosa, não em razão de seu potencial de ensinamento moral, mas por que a natureza da experiência estética é paradigmática de todas as experiências da vida real. [...] é uma forma de experiência religiosa. No momento estético todos ficamos conscientes de que pertencemos um ao outro aqui e agora. (GUSTAFSON: 1986, p.372, tradução nossa)

Tolstói atesta, entretanto, que se a experiência estética não é de amor e pertencimento, não se trata do que ele chama de arte autêntica, mas de uma falsificação, um arremedo. E a falsa arte, como fez com Pózdnichev, leva o indivíduo a cometer atos que não são próprios de sua natureza. “A falsa arte intoxica; a arte verdadeira infecciona” (GUSTAFSON: 1986, p.373, tradução nossa). Isso por que “os maneirismos da falsa arte não têm relação com a experiência do artista” (GUSTAFSON: 1986, p.372, tradução nossa). A arte verdadeira – que transmite a experiência anímica do artista – conduz o homem a entrar em contato com a sua natureza, essa que abrange o domínio primitivo da mais pura bondade. Por isso, nada mais elevado do que a música do homem selvagem, que possui estreita relação com a natureza e, por isso, não poderia, em quaisquer hipóteses, expressar falsidade, insinceridade ou inautenticidade. Da mesma forma, nesse contexto, ela não tem a função de libertá-lo (como faz com o homem civil), pois o selvagem já se encontra, de antemão, livre. Essa música corrobora e reafirma, na verdade, o que ele é em todas as esferas de sua vida, perpetuando suas intenções transformadas em ações. A música legitima a vida do homem natural.

Não por outro motivo, esse homem canta a todo tempo: sendo a música a manifestação da existência aqui e agora, ela é, por sua vez, a fiel expressão da vida do selvagem e da natureza que o abriga e o constitui.

Cumpramos observar que, para Tolstói, a música seria a arte por excelência, a arte em seu estado “arquetípico”. Era tendo como alvo atributos inerentes à música, e não à literatura, que ele escrevia. Nesse sentido, ele considerava a *performance musical* como o paradigma da boa arte, da arte verdadeira, em detrimento da arte falsa, ruim ou inautêntica.

É por que o sentimento expresso na arte é reexperienciado no momento da expressão que Tolstói assume que a expressão gera a infecção. A técnica é tomada como certa, mas ela não garante a infecção. Sinais externos parecem preexistir ou fluir automaticamente com o sentimento. Não há esforço ou ação mental no momento da criação. O que importa é a sinceridade, entendida como a imediata, imotivada, e espontânea experiência do sentimento enquanto expressão daquele sentimento em sinais externos. *O paradigma do ato estético parece ser a performance da música tradicional*: as palavras e os temas são dados e eles mesmos incorporam o sentimento que o músico deve sentir enquanto está em ação se ele está prestes a revelar o sentimento para a audiência e a compelir a audiência a sentir. *Quando Tolstói, o escritor, escreve sobre arte, ele sempre pensa em um evento musical. A arte da infecção de Tolstói é a arte da boa performance.* (GUSTAFSON: 1986, p.374, tradução nossa, grifos nossos)

No artigo *What is Art and the Anxiety of Music*, Caryl Emerson observa que, diferentemente de outras formas de arte como as artes espaciais (escultura, pintura, arquitetura e literatura), a música se inscreve no presente imediato. “Em contraste com o comércio da escrita, durante quase toda a vida de Tolstói – isto é, antes do advento da tecnologia de gravação de som – a experiência da música estava confinada ao absoluto presente da performance” (EMERSON: 1996, p.435). A poesia, entretanto, que parece ser a forma literária mais similar à música, não atraía Tolstói, que via na prosa um meio mais eficaz de alcançar os padrões musicais – relativos ao alcance desse “presente imediato” – que ele perseguia. Emerson vê nesse ideal uma influência de Rousseau e, como já discutimos, reitera:

Rousseau acreditava que a linguagem tinha uma origem emocional e que o discurso humano evoluiu basicamente a partir de impulsos emocionais. Há pouco de “poético” sobre essa evolução. Nossos primeiros enunciados emocionais (...) eram sons de vogais cantáveis; consoantes foram adicionadas depois para expressar reações a objetos concretos; finalmente, marcando nossa queda do estado de natureza, esses enunciados naturalmente musicais foram subordinados à convenção artificial – quer dizer, o discurso emocional deu lugar ao discurso intelectual, nossas palavras perderam sua melodia, entonação (...) e nós começamos a falar prosaicamente. Mas os seres humanos ainda anseiam por tais saídas emocionais imediatas, e, como Rousseau ensinou, a música apropriada pode fornecer esse acesso (EMERSON: 1996, p.436).

Se a música, portanto, era a maneira expressiva natural desse homem que Tolstói idolatrava, e que, tal como seu meio de expressão, gozava o tempo presente, é perfeitamente compreensível que Tolstói quisesse imprimir à sua escrita características concernentes à música – ou, mais

especificamente, à performance musical. Ou seja, a melhor narrativa seria aquela que fosse criada ao sabor da espontaneidade que irrompe do momento ou que estivesse sempre inscrita no tempo presente - e, para criar essa atmosfera tão significativa do personagem ao qual ele queria dar corpo, nada melhor do que introduzir música à narrativa. Em 1856, ele registraria em seu diário:

14 de junho [1856]. Acordei às nove. Andei. Fui com Natália ao encontro de Gimbut e Arseniev. Li o conto de Nikolenka e, de novo, chorei. Enquanto ele falava sobre a canção cossaca também. Começo a amar o lendário personagem épico. *Tento, a partir da canção cossaca, fazer um poema.*³⁹ (ТОЛСТОЙ: 1856, on-line, grifos nossos)

O que o autor deseja, portanto, é a música: a canção cossaca. É a *русская народная песня* (canção tradicional russa) que ele quer imprimir em sua obra, e não a mera narrativa literária. Ao desejar a música, o *presente*, Tolstói deseja a autenticidade, o nuclear, a harmonia, a igualdade alardeada por Rousseau, a liberdade, o sentido da vida, a essência desse homem natural que se mostra a ele, por meio dos ritos musicais, inteiriço e despido. Buscando a música tradicional, Tolstói busca aquilo que mais admira – qual seu mestre Rousseau: a bondade humana. Ou melhor: a natureza humana, que é boa.

Em *Cossacos*, os personagens estão envolvidos por um canto uníssono, um discurso musical que lhes confere uma identidade, que expressa a vontade geral de um povo – no caso, os Cossacos de Grében –, a que fez menção Rousseau ao expor sua *teoria das bases naturais da cultura e da variabilidade cultural*.

Nesse sentido, a música tradicional é a forma de arte que, de maneira mais fidedigna, expressa a identidade de seu povo.

14 июня. Встал в 9. Шлялся. Поехал с Натальей Петровной к Гимбуту и к Арсеньеву. [...] Читал Николенькин рассказ, опять заплакал. Рассказывая казачью песнь — тоже. Начинаю любить эпически легендарный характер. Попробую из казачьей песни сделать стихотворение*.

4. A PEÇA: *COSSACOS – UMA NOVELA DO CÁUCASO*

4.1 Uma prévia: expedição ao Cáucaso

Em agosto de 2013 eu estive no Cáucaso. Antes de chegar à região, reuni-me em São Petersburgo com o músico Iúri Tchirkov⁴⁰, presidente da Fundação de Cultura Cossaca⁴¹, que me guiaria nessa jornada como acompanhante de seus dois coros: o conjunto masculino de música tradicional cossaca Bratina⁴² e sua contraparte feminina, chamado de Tchapura. A partir da segunda metade da década de 1980, os cossacos protagonizaram um movimento de renascimento de suas tradições, outrora sufocadas pelo regime bolchevique, que, no âmbito da URSS, não os considerava como um grupo distinto. Com efeito, todos aqueles que se identificavam como “cossacos” eram severamente reprimidos. No artigo *Identity Formation in the Russian Cossack Revival*, Barbara Skinner dá o tom:

40

Юрий Чирков

41

Фонд Казачьей Культуры

42

Bratina (Братина) é uma taça grande de vinho, utilizada para a degustação coletiva da bebida.

Em 1920 os cossacos foram destituídos de suas funções militares e privilégios sociais. Os assentamentos tradicionais de cossacos (...) sofreram com a fome, encarceramentos em massa e deportações (...), o que desestabilizou ou destruiu comunidades inteiras. Até o período da *Perestroika* de Gorbachev, os cossacos permaneceram como um grupo oprimido, legalmente impedidos de assumir suas raízes, estudar sua história, ou vestir seus uniformes tradicionais (...). (SKINNER: 1994, p.1018)

A era da *glasnost* (abertura política promovida pelo governo Gorbachev a partir de 1985), entretanto, desonerou os cossacos do jugo soviético e, sob uma nova ordem, flexível e colaborativa por parte do Estado, eles puderam se reunir em clubes (que, no futuro, transformar-se-iam em organizações coesas) com o intuito de firmar diretrizes a fim de recuperar (e celebrar) a identidade suprimida no decorrer de anos de perseguição stalinista. Skinner observa que esse reencontro identitário foi pautado em duas perspectivas:

- (1) Revisão de material histórico e reaquisição de estudos cossacos históricos.
- (2) Revitalização do modo de vida sociocultural cossaco no âmbito de todas as manifestações possíveis. Dessa maneira, o atual movimento permaneceu profundamente atrelado ao passado cossaco. (SKINNER: 1994, p.1019)

É ao encalço desse novo panorama que o músico e pesquisador Iúri Tchirkov fundou, em 1996, ao lado de Nikolay Provotórov e Igor Petrov, o conjunto de Música Tradicional Cossaca Bratina, e, nesse esteio, fincou as raízes da Fundação que preside. Comprometido em resgatar o que há de mais profundo na tradição musical cossaca, Iúri empreendeu expedições anuais ao Cáucaso russo e, no decurso do tempo, acabou optando por concentrar suas investigações nos cossacos de Térek e Grében, uma vez que, de acordo com o próprio Iúri, essa tradição foi imerecidamente negligenciada.

A primeira expedição folclórica do Bratina ocorreu em 1996, no auge da I Guerra da Tchetchênia, para a região de Kursk e, mais especificamente, para *stanitsa* de Galiugaevskaya, na fronteira com a Tchetchênia.

Dentre os feitos do Bratina, que possui uma atuação ampla, está a participação como coro de cantores cossacos e atores – interpretando cossacos – no filme “Revolta Russa”⁴³ (2000), de Aleksander Prochkin, baseado no romance *A Filha do Capitão*, de Púchkin. Foi uma honra, portanto, e uma oportunidade ímpar, participar de uma expedição ao lado daqueles músicos e folcloristas que tanto apreço tinham à música dos povos que viviam às margens das montanhas do Cáucaso.

Na Estação de São Petersburgo, pegamos um trem cujo destino final era Vladikavkaz, localidade no extremo sul da Rússia, fronteira com a Geórgia. Desembarcamos, entretanto, algumas

estações antes, em Ekaterinográdskaia, *stanitsa* em Kabardino-Balkária, após três dias viajando a, aparentemente, 20 quilômetros por hora.

Era uma manhã de sol intensa quando chegamos à *stanitsa*. Os cossacos demonstraram sua reconhecida hospitalidade nos oferecendo “pão e sal” – tradição antiga de boas-vindas ainda praticada nas zonas rurais da Rússia – e, claro, a cantoria típica. Esse paradeiro nos brindou com a atmosfera que nos acompanharia por toda viagem, pautada na vida simples e no cultivo de meios de subsistência. Todas as casas por que passávamos eram abastecidas de pomares, hortas (algumas maiores, outras menores), galinheiro e, ocasionalmente, criação de porcos e cordeiro, além de destilaria caseira para fabricação de vodka artesanal e do afamado *samogon*, cujo teor alcoólico oscila entre os 60% e 90%. Nos hospedamos na casa do casal Iliá e Nadejda, cujo filho era o *ataman* da região. Certa noite, após uma sessão de etnomusicologia, ao redor de uma mesa farta, Iliá disse: “Música é vida!” Ao que Iúri emendou: “Trata-se de um organismo que se forma coletivamente”.

De fato. Na coletânea *Músicas do Térek – Canções dos cossacos de Grebén e de Sunjen*⁴⁴, que reúne as canções recolhidas em campo pelo filólogo e folclorista russo Boris Putílov, essa característica coletiva da música é expressa no artigo introdutório de G. Agadjánov:

O canto solo em *Sunja* não é aceito. Não importa o quanto pedíssemos aos músicos que cantassem um ou dois temas sozinhos; ouvíamos sempre a mesma coisa: "Mas como é que eu vou cantar sozinho? Acrescente dois ou três agudos, baixos, pode ser viola - aí é uma questão diferente. Mas um... não, não posso." E quando havia cerca de 15 ou 20 pessoas, a música soava, de fato, incomparável.⁴⁵ (Агаджанов, 1974, p. 15)

Senti, ali naquele momento, que estava entre os personagens que Tolstói buscou retratar em *Cossacos*. Aqueles que falam um idioma músico-linguístico e cuja música, em função disso, manifesta a vontade geral, o “sumo” da coletividade e que só pode ser realizada, devido a suas minúcias melódicas ou riqueza polifônica (imprescindível), em conjunto. Para mim, a viagem já tinha valido a pena.

Percorremos uma série de *stanitsas* ao longo de 20 dias. De Kabardino-Balkária, rumamos para a região de Stávropol, onde visitamos, além de *stanitsas*, *selos*, que são vilas rurais maiores construídas ao redor de uma igreja; uma espécie de paróquia. Cabe dizer que tanto o início quanto o

44

ПЕСНИ ТЕРЕК - Песни гребенских и Сунженских казаков.

45

Сольного пения на Сунже не признают. Сколько мы ни просили известных песенников исполнить хотя бы одну-две песни в одиночку, всюду слышали примерно одно и то же: «Разве ж я один сыграю? Да ты добавь мне два-три дисканта, басков, ну альт — тогда другое дело. А один... Нет, один не могу». И когда собиралось 15 — 20 человек, песня звучала, действительно, бесподобно.

final de uma *stanitsa* são marcados por uma cruz ortodoxa fincada às imediações da estrada. O território de Stávropol tem cerca de 70 mil quilômetros quadrados, quase o dobro da área total do estado do Rio de Janeiro. Ali, tive a oportunidade de presenciar uma enorme variedade de danças e cantos de roda, chamadas de *khorovod*, um dos elementos-chave do contexto interiorano russo.

De Stávropol, voltamos ao sul: Karatcháevo-Tcherkéssia. Uma região altamente montanhosa, onde pudemos divisar cadeias de montes que irrompiam as nuvens. Porções de feno se acumulavam ao sopé das montanhas conforme avançávamos pela estrada, revelando, por seu turno, a época da *fenagem*, que tem um extenso repertório musical.

O deslocamento de uma *stanitsa* a outra, fosse a pé ou de carro (a bordo de um *jiguli* bege, veículo onipresente na região), também era motivo para o canto coral que, se não se desenvolvia a partir de uma *zapievala*, era *responsorial* – ou seja, constituído por perguntas de um solista e respostas de um coro, como é o caso da peça visceral e bastante oportuna “Да в саду дерево цветёт”⁴⁶:

Да в саду дерево цветёт,
да казак у поход идёт.

Раз-два, горе не беда,
да казак у поход идёт.⁴⁷

Nesse estado, vi jovens encenando, por toda parte, a Lesguinka, dança típica das populações caucasianas também adotada pelos cossacos. Acompanhei, em cada casa que visitávamos, as sessões de etnomusicologia, que reunia os mais velhos da aldeia. Essas sessões eram cercadas de entusiasmo inaudito por parte tanto dos solicitados a cantar, quanto dos etnomusicólogos, uma vez que muito da cultura cossaca se perdeu durante o período da URSS. Uma pessoa sozinha, por vezes, não conseguia recordar-se de tema algum, mas se fosse reunido um grupo, as canções iam, aos poucos, realizando-se e a memória se fazia mais efetiva. Testemunhamos, assim, a onipresença da música em quase todas as atividades, brindes, declarações; a música como medida de respeito, união, gratidão, celebração. A cada vez que sentávamos à mesa, era entoada a clássica *zapievala*:

46

A árvore floresce no jardim

47

No jardim, a árvore floresce,
E o cossaco marcha.
Um ou dois, não importa o pesar,
O cossaco estará em marcha.

Выпьем первый бокал,
за князя молода,
Чтобы пил и гулял,
целый век без конца!⁴⁸

E, em seguida, todos cantavam:

УРА! УРА!
УРА! УРА! УРА! ...
Вся компания хороша!!!⁴⁹

Nossa última parada foi na região de Krasnodar, onde, no distrito de Eisk, eu pude conhecer o mar russo: Azov, que deságua no Mar Negro. Na ocasião, escrevi:

Eis que, no Cáucaso, o tempo corre mais devagar. É lento, de passo molenga e pele lustrada pelo sol. É o tempo do galo que canta ao alvorecer, calcinando o espreguiçar indolente do trabalhador. É o tempo das melodias que invadem a memória, e são entoadas na noite até o conhaque fazer dançar e, em seguida, levar uma horda de homens corpulentos ao chão.

Por isso, o ano de 1991, quando a URSS foi enfim desmantelada, ainda não havia dado o ar de sua graça por aquelas bandas. Alguns se referiam a nós como os recém-chegados de “Leningrado”. Na Rússia é preciso levar em conta questões espaciais, na verdade, para decretar qualquer mudança.

Há lugar, com efeito, que nem mesmo a revolução de 1917 desembarcara para varrer noções íntimas de bem viver. Há lugar em que jamais se ergueu estátua de Lenin ou algo que o valha. Esses são os melhores e verdadeiros. Esses são os cossacos. E viver é do tempo da música. É do tempo da natureza.

4.2 A música tradicional russa

48

Encheremos o primeiro copo,
Em homenagem ao jovem príncipe,
A fim de beber e passear,
Um século sem parar!

49

Urra! Urra! Urra! Urra, Urra! Todos os companheiros são bons!

Se tivéssemos que escolher duas dentre as formas de expressão artística que mais simbolizam a Rússia na arena internacional, escolheríamos, indubitavelmente, a literatura e a música clássica (ou erudita). Ambas estão, há tempos, apropriadamente “internacionalizadas”. Nomes como Tolstói, Dostoiévski e Tchekhov, de um lado, ou Tchaikóvski, Stravínski ou Prokófiev, de outro, povoam o imaginário coletivo mundial quando o assunto é os maiores protagonistas da cultura do país.

Já a música do povo, que não carrega autorias individuais, não é mencionada ou sequer lembrada. Não só porque essa música reflete a cosmovisão de um grupo e sinaliza para um modo específico, particular (e a um só tempo universal) de estar no mundo, mas porque ela não traz a reboque quaisquer egos: trata-se de uma malha cultural que exerce a função de comunhão em dinâmicas essenciais à vida no campo, remetendo ao bem comum, à natureza, à coletividade e não a alguém em especial – e, certamente, também por isso, ela era mais significativa para o selvagem que habitava em Tolstói.

Essa música é, portanto, não só anterior à literatura e à música clássica nacional, como está atrelada, como vimos, à linguagem, à forma de se expressar “musical” ou poética de muitos autores russos, uma vez que o *canto* antecede a *fala*; uma vez que o canto é a fala. A música tradicional é o discurso da gente do campo; é técnica que germina as sementes lançadas à terra. Não é à toa que Tolstói diz querer transformar essa canção em poesia, em literatura. A canção é a poética. Trata-se do ponto para o qual converge toda cultura do povo russo. Nina Vernadsky destaca:

A conjugação de música e verso é especialmente clara na história da civilização russa. Isso é ainda mais verdadeiro no que se refere à Rússia mais antiga, à Rússia do *byliny* e das canções tradicionais, do que à Rússia moderna. (...) De fato, o verso antigo popular russo é inseparável da música; não é poesia em nenhum sentido convencional, mas canção, estando o ritmo das palavras completamente fundido ao ritmo da música. (...) O provérbio "você não pode omitir uma palavra de uma música" é característico, na verdade, desse contexto. Recordo-me bem, na minha juventude, do quão cautelosamente os camponeses russos tentavam reproduzir as palavras de uma música com máxima precisão, visto que a omissão de uma palavra era como um sacrilégio, tão firme era a velha tradição de uma completa harmonia de verso e música estabelecida nas mentes e ouvidos das pessoas. Provavelmente não havia divisão de trabalho entre o músico e o poeta na antiga Rússia. (VERNADSKY: 1943, p. 6, tradução nossa).

Nesse sentido, como salienta Vadim Prókhorov, a música tradicional russa foi responsável por “dar forma” à música clássica. “É o povo que cria a música. Nós, os compositores, apenas a arranjamos.” (GLINKA apud PRÓKHOROV: 2002, p.14) ⁵⁰ - disse Mikhail Glinka, o fundador da

música clássica russa. Em seu livro, *Russian Music and its Sources in Chant and Folk Song*, Alfred Swan escreveu:

Tchaikóvski também estava impressionado pelo poema sinfônico de Glinka, o *Kamárinskaia* (...) “Quase 50 anos se passaram desde que isso foi escrito. Muitas obras sinfônicas russas apareceram. E o que nós vemos? Está tudo contido em *Kamárinskaia*, assim como o carvalho inteiro está contido em seu fruto. E por muito tempo, os compositores russos beberão dessa rica fonte, pois é preciso muito tempo para exaurir todos esses recursos”. Sob esse ponto de vista, nós perguntamos, “Onde reside a fonte de *Kamárinskaia* e onde estão todas as suas riquezas?” *Só há uma resposta: na música tradicional russa.* (SWAN⁵¹ apud PRÓKHOROV: 2002, p.14)

A música tradicional russa prima, antes de tudo, por requinte e qualidade que, desde sempre, encanta aqueles que têm a oportunidade de escutá-la. No artigo *The Russian Folk-Song*, Nina Vernadsky declara:

A riqueza harmônica e originalidade da música tradicional russa beira o miraculoso. Caberia perguntar como um povo “analfabeto e atrasado” pôde criar uma forma de arte tão complexa e fantástica. Se comparada com a música folclórica dos povos orientais, que cantam em uníssono, ou com o tipo ocidental de polifonia erudita, ela é notoriamente original. Pode ser dito que a velha música tradicional russa, juntamente com o antigo canto coral litúrgico, em certo sentido, compreendem a música russa clássica, e seus compositores desconhecidos são os Bachs e Beethovens russos. (VERNADSKY: 1944, p.97)

Trata-se, portanto, de “uma das maiores realizações do povo russo”, na qual melodia e poesia estão perfeitamente enoveladas para suscitar uma forma de expressão viva, tanto do cotidiano desse povo, quanto dos feitos de seus heróis, permeando todas as circunstâncias da vida do indivíduo. No século XIX, o escritor Gogol traduziu em palavras essa relação:

Ao longo da Ucrânia as canções reverberam. No decurso de toda extensão do Volga, de seus mais altos cumes até o mar, as canções dos barqueiros flutuam das cordas das barcas conforme estas são arrastadas. Por toda a Rússia, ao som das músicas, os pinhos para as casas de madeira são talhados. Ao som do canto das mulheres um russo vem à luz, casa-se e é sepultado. (GOGOL⁵² apud VERNADSKY: 1944, p.98, tradução nossa)

Nina Vernadsky observa que, por ser uma manifestação viva, essa música assimilou uma série de elementos ao longo dos séculos, sem, no entanto, perder sua estrutura básica, a gramática que lhe dá suporte e determina-lhe o discurso músico-linguístico. Como Gogol, Nina Vernadsky ressalta a onipresença da música na vida da família camponesa:

51

SWAN, Alfred apud PRÓKHOROV, Vadim. **Russian Folk Songs – Musical Genres and History**. The Scarecrow Press. London, 2002. P. 14

52

GOGOL, Nicolay apud VERNADSKY, Nina. Op. Cit. P. 98

Do nascimento, a criança era levada a dormir através de uma canção de ninar; mais tarde, ela cantava tanto quanto tocava. Quando adulta, havia músicas para acompanhar seu trabalho e outras para celebrar as festividades. Havia canções para cada estação do ano. Todo evento familiar era marcado por uma canção, e havia um ciclo de canções especialmente elaborado para o casamento. No final da vida, o funeral inclui formas definitivas de “lamentos”.(VERNADSKY: 1944, p.98)

A exuberante natureza da Rússia e, especialmente, do Cáucaso, também é tema do cancionário russo, com destaque para os temas que prestam homenagem aos rios, às artérias à margem das quais as *stanitsas* cossacas eram erigidas. Os feitos dos *atamans* cossacos se sobressaem em meio a esse repertório, bem como os de outras personalidades do cenário de guerras em território russo ou adjacências. Czares, militares e figuras históricas a exemplo de Chamil – como vimos – tornaram-se objetos de canções tradicionais. Em *Músicas do Térek*, Agadjánov salienta:

As canções são uma parte importantíssima e insubstituível do cotidiano dos cossacos. Estão associadas ao conceito de pátria; ao passado, ao presente, ao futuro. A música está inextricavelmente ligada à existência do cossaco, expressa seus pensamentos e aspirações, auxilia no trabalho e acompanha os principais acontecimentos de sua vida pública e privada. Para os cantores das canções populares, poesia e realidade se fundiram de tal forma que se tornaram dois aspectos inseparáveis de suas vidas. (...) Há 25 anos, Putilov notava que a percepção emocional do cossaco está vinculada inerentemente à canção, cujo conteúdo ele transfere a seu próprio humor quando ele canta.⁵³ (Агаджанов: 1974, p.13)

Sob esse prisma, Agadjánov releva que, durante uma expedição, teria solicitado que um cossaco, a título de demonstração, cantasse um lamento; ao que esse, esquivando-se, respondeu: “Procure alguém de coração mais forte. Eu não posso suportar. (...) A música deixa meu coração em ruínas”.(Агаджанов: 1974, p. 13)⁵⁴

Estudantes da música tradicional russa fizeram inúmeros esforços no sentido de classificar essas canções, tendo distinguido, a princípio, dois grupos: o de canções do campo (que nos interessam nesse relato) e o de canções urbanas. Com relação ao conteúdo, elas variam mais.

53

Песни составляют очень важную, неотъемлемую часть казачьего быта. Она ассоциируется с понятием Родины, с ее прошлым, настоящим, будущим. Песня неразрывно связана с жизнью казака, выражает его думы и чаяния, помогает в труде, сопровождает важнейшие события общественной и личной жизни. Для исполнителей народных песен поэзия и действительность слиты воедино, они как бы составляют две неразрывные стороны их бытия. [...] Четверть века назад Б. Н. Путилов отмечал, что казакам присуще остроэмоциональное восприятие песни, способность тонко чувствовать ее содержание и связывать его непосредственно с собственным настроением.

54

Ищите кого-нибудь сердцем покрепче. А у меня оно не выдержит. [...] Песней сердце свое загубила.

São bastante notáveis as peculiaridades harmônicas das canções russas. A maioria delas é polifônica. Todas as partes são independentes, cada qual possuindo uma beleza própria, embora se integrando a um todo maior. As canções começam com um líder que carrega o tema principal. Então, os outros cantores o modulam e o ornamentam para criar um efeito original de contraponto (VERNADSKY: 1944, p.98)

Nina Vernadsky atenta para o fato de que as canções nascidas no campo têm o campo como *habitat* ideal, alcançando ali plenitude performática, já que são protagonizadas por vozes poderosas que devem “gritar” em espaços abertos – e não restritos. Cada canção, portanto, possui características mais convenientes a esse ou aquele ambiente, sendo influenciada em sua realização por tais propriedades.

A criação e transmissão da música tradicional russa sempre foi oral. Segundo Vadim Prókhorov, ela é uma combinação única de música e poesia. “Os russos dizem que eles ‘contam’ uma música. Desde suas origens, os elementos musicais da canção folclórica russa estiveram intimamente relacionados a inflexões de ritmo e discurso.” (PRÓKHOROV: 2002, p.4). Essa acepção faz muito sentido quando deparamos com uma narrativa como a de Tolstói, na qual os personagens quando cantam estão, igualmente, falando, expondo um ponto de vista imprescindível à trama que se desenrola. Evguéni Kustóvski vai mais adiante ao investigar esse aspecto basilar da música russa tradicional, apontando-o como um sinal de sua longevidade:

Uma indicação de sua antiguidade, por exemplo, é a ausência de tudo, mesmo com relação ao ritmo ou a melodia, que iria nos levar a reconhecê-las como *canções*, na acepção normalmente aceita da palavra. Não são ainda verdadeiras canções, mas o material formulaico primário que se prestou a desenvolver muitas variações rítmicas e melódicas, cumulativamente no curso dos séculos, na música tradicional russa mais tardia. Os músicos nem sempre usam o termo canção para se referir a essas *meias-canções*, preferindo, em vez disso, termos derivados dos verbos *klikat* (chamar/saudar), tais como *zaklichka* ou *zaklinálnaia* ou *krichat* (invocar/convocar) como uma expressão de *vesnu krichat* (invocar a primavera). De acordo com alguns folcloristas, *chamar* ou *invocar* como meio de performance já teve um significado ritual assim como um efeito acústico conhecido como “grito” (*gúkanie*) característico desse tipo de canção. (WARNER; KUSTOVSKII: 1990, p.10)

Certamente, se, como diz Rousseau, a comunicação entre os homens foi, em seus primórdios, incitada pelas paixões morais, despertando empatia com relação ao que era semelhante a si, ela teria sido *cantada* e não simplesmente *falada*. Tratava-se, sobretudo, da transmissão das emoções – e, diferentemente da palavra, que só pode expressar uma *ideia*, a melodia transmite ao outro a *experiência*.

Prókhorov divide a música tradicional russa em três períodos históricos: o primeiro vai dos tempos mais arcaicos ao século XIV e compreende, sobretudo, canções rituais agrárias de invocação. São peças simples, em uníssono, repetidas de forma copiosa e restritas a poucas notas – de duas a quatro em um intervalo que não excede uma quarta. Prókhorov identifica esses “temas”

como formas melódicas de “linguagem-raiz” (PRÓKHOROV: 2002, p.4), as *meias-canções* das quais já falamos. Frases primitivas que, no decurso dos tempos, derivaram motivos mais complexos. O segundo período histórico vai do século XV ao século XVII e é fomentado pelo desenvolvimento de uma poética mais complexa que estimula o surgimento de novas formas musicais. Nesse período, portanto, não é a música que define a poesia, mas o contrário, o que resulta em padrões rítmicos musicais assimétricos.

Interessante salientar que, na música tradicional russa, o coro não é hierarquizado à maneira ocidental: ou seja, em sopranos, contraltos, tenores e baixos. Há um grupo que inicia a melodia, outro que a repercute, introduzindo variantes, e um terceiro grupo que a ornamenta: “A melodia pode migrar das vozes mais agudas às mais graves e retornar às agudas”(PRÓKHOROV: 2002, p.4). De acordo com Kustóvski, “a natureza militar dos Cossacos produziu uma tradição performática de corais masculinos. A emergência tardia dessa tradição (século XVII) colocou à disposição dos cossacos os mais notáveis temas existentes no sul da Rússia até então.” (WARNER; KUSTOVSKII: 1990, p.11). Prókhovov caracteriza o terceiro período histórico como aquele determinado pelo conturbado período político-sociocultural dos séculos XVIII e XIX. As canções surgidas nesses tempos foram confinadas aos espaços efervescentes das cidades e, por isso, denominaram-se de “Canções Urbanas”.

Com relação aos temas e funções, as canções tradicionais russas são classificadas em: de calendário, líricas, de trabalho, *bylinas*, históricas e urbanas.

Não cabe aqui esmiuçar todas as características de cada um desses gêneros do cancioneiro russo bem como todo o complexo cultural e contingências que eles implicam, mas ressaltar apenas alguns traços importantes que vão nos auxiliar a dimensionar a relação do homem natural com a música – sobretudo na novela de Tolstói.

Antes de defini-los, contudo, faremos uma breve digressão com base nos escritos do etnomusicólogo John Blacking a respeito do valor da música na experiência humana, o que também nos fará relembrar as considerações de Rousseau no que tange à música do bom selvagem.

Rememoremos, então, a contenda intelectual travada entre Rousseau e Rameau. Enquanto Rousseau dizia que a música, seja ela qual for, tinha sua fruição e “entendimento” restritos aqueles que faziam parte de sua comunidade originária e, portanto, dominavam os signos culturais dessa; Rameau dizia que a música, seja ela qual for, é uma linguagem universal, cujo acesso e fruição independe da cultura a que pertence o receptor; estando, por exemplo, o alemão de Munique ouvinte de Wagner perfeitamente apto a apreciar a música tradicional do povo Venda da África do Sul. Para Blacking, entretanto, nem uma nem outra hipótese é razoável. A questão precisa ser

relativizada, uma vez que a música carrega em si um complexo de fatores que pode, dada a universalidade do componente humano, ser capturado pela intuição.

Por que a música é um sinal externo da comunicação humana, e a comunicação pode ser alcançada com ou sem signos audiovisuais, o sentido interno de uma peça de música pode às vezes ser capturado intuitivamente. Nesse caso, sua estrutura não precisa ser entendida e nem seu estilo precisa ser familiar ao ouvinte. Mas se quisermos compreender *completamente* tanto sua forma externa, quanto seu sentido interno, e particularmente a relação entre os dois, todos os aspectos de uma peça precisam ser levados em conta (...).⁵⁵ (BLACKING: 1969, p.34)

Blacking diz isso para poder dar continuidade ao seu ensaio que parte do entendimento, assim como a teoria de Rousseau, de que a função da música é melhorar a qualidade das relações humanas. “Suas estruturas refletem os padrões das relações humanas, e o valor de uma peça de música como música é inseparável de seu valor como expressão da experiência humana” (BLACKING: 1969, p.34). À mesma conclusão chegaram, de diferentes modos, como vimos, Tolstói, Schopenhauer e Rousseau. Blacking observa que há, sob esse prisma, uma diferença crassa entre a chamada música tradicional (ou folclórica) – com a qual estamos trabalhando – e a música puramente “artística”: “A música folclórica reforça uma situação social e seu valor reside predominantemente na situação ela mesma. A música artística se refere a situações sociais além daquelas nas quais ela é desempenhada” (BLACKING: 1969, p.34). A música tradicional, portanto, insere-se no âmbito da comunicação daquilo que é *primário* para as relações humanas *primárias*. Ela desempenha funções de tornar comum o que diz respeito a todos que fazem parte de uma dada tradição. Ocorre, assim, a comunhão de valores a um nível suprarreal, em um tempo e espaço dissolutos, o que evidencia fluidez e o poder mobilizador da música.

Podemos dizer que a experiência cotidiana ordinária ocorre no mundo do *tempo real*. A qualidade essencial da música é seu poder de criar um outro mundo, de *tempo virtual*. [...] É por que a música pode criar um mundo de tempo virtual que Mahler disse que ela pode nos conduzir para “o outro mundo – o mundo no qual as coisas não estão mais sujeitas ao tempo e ao espaço”. [...] a estados nos quais as pessoas se tornam profundamente conscientes da natureza real de seu *ser*, do outro *eu* dentro delas e de outros seres humanos, e de sua relação com o mundo ao redor. Há liberdade das restrições do tempo real e a completa absorção no “Sem-Tempo Agora do Espírito Divino”, a perda do *eu* no Ser. Nós frequentemente experimentamos grande intensidade de viver quando nossos valores normais de tempo estão perturbados, já que apreciamos a *qualidade* mais do que a extensão de tempo gasto fazendo algo. (BLACKING: 1969, p.38)

Como Tolstói, Blacking atribui à música o poder de liberar o ego – e “tornar-se consciente da natureza real de seu *ser*” (BLACKING: 1969, p.38) não é mais do que se conectar ao selvagem que

habita dentro de si, é se comunicar com todos os homens de todas as épocas. Nesse sentido, a música tradicional, reforçando e reiterando os elos entre as pessoas - e entre as pessoas e a natureza - repousa sobre uma comunidade como um complexo cultural vivo, imprescindível e, portanto, como o maior bem de um povo.

Voltemos às categorias dessa música no âmbito da tradição russa.

As chamadas *canções de calendário* são temas rituais intimamente vinculados à natureza e ao que essa provê para sobrevivência do homem. Referem-se ao calendário agrícola dos camponeses russos. Os mesmos estágios existentes na vida do homem (do nascimento à morte), portanto, aplicam-se às atividades agrícolas.

A ligação constante e direta entre as atividades rituais do povo russo e seu trabalho agrícola, o que, em contrapartida, estava invariavelmente conectado à vida da comunidade e da família, criou uma variedade temática e musical enorme. Ela inclui canções rituais, cantos invocatórios para propiciar o poder da natureza, canções de roda (*khorovods*), canções líricas e cômicas (PRÓKHOROV: 2002, p.17).

A aceitação do cristianismo no século X não impediu que a tradição pagã continuasse a vigorar e os dias sagrados do calendário eslavo fossem celebrados. Esses feriados remetiam às transformações ocorridas de forma cíclica na natureza, como o Solstício de Inverno (*Sviátki*), a *Máslenitsa*, que é a despedida do inverno, ou as celebrações que anunciam o início dos trabalhos agrícolas da primavera, a fenação, a colheita dos alimentos, o plantio, bem como outras etapas concernentes ao equilíbrio do meio ambiente. Como os eslavos cultuavam o Sol, há também, cabe observar, o Dia do Sol (*Iarilo*), comemorado em 24 de junho.

A crença (...) do povo eslavo era a de que o bem-estar que eles demonstravam em seus atos rituais e glorificavam em suas canções era real e conduzia a um bem-estar real. Tratava-se da mágica da similaridade, de acordo com a qual aquilo que desejavam poderia ser alcançado com a sua demonstração (PRÓKHOROV: 2002, p.18).

Daí que incendiar a figura da *Máslenitsa* significava aniquilar o próprio inverno, anunciando o despertar da natureza para um novo ciclo. Igualmente, como o retorno dos pássaros é o prenúncio da chegada da primavera, era preciso confeccionar pássaros a fim de propiciar a emergência dessa estação. O povo ajudava a natureza a concretizar seus feitos e, por meio da música tradicional, comunicava-se com seus entes, deuses, com os animais, e não apenas com os seus iguais.

Uma das tradições mais conhecidas do *Sviátki* é a procissão de pessoas fantasiadas (de animais e outras figuras não raro grotescas) e músicos pelas vielas do campo sob a luz de tochas.

A atmosfera da temporada de fenação, a despeito do trabalho exaustivo, é de muita alegria e, claro, cantoria. “À medida que as mulheres desenham seu caminho rumo aos campos de feno, elas cantam” (WARNER; KUSTOVSKII: 1990, p.33) – salienta Kustóvskii. Essas canções mimetizam o talhar da foice, o ritmo do corte, instigando os camponeses ao movimento concernente ao trabalho que, em breve, também se efetivará ao embalo do motim sonoro. Em *Anna Kariênina*, Tolstói localiza de forma belíssima os anseios de seu personagem Liévin à luz da fenação e da música (imbuída de um poder cósmico) que a época engendra:

A carga foi amarrada. Ivan desceu de um salto e conduziu pela rédea o cavalo manso e bem nutrido. A camponesa jogou o ancinho para cima da carga, na carroça, e a passos firmes, abanando os braços, seguiu na direção das camponesas que se haviam reunido numa roda para dançar. [...] As camponesas, com o ancinho sobre os ombros, radiantes em suas cores claras e palpitantes, com suas vozes sonoras e alegres, caminhavam atrás das carroças. A voz rústica e bruta de uma camponesa entoou uma canção, cantou até o refrão, quando meia centena de vozes variadas e sadias, agudas e graves, todas unidas e em harmonia, retomaram a mesma canção desde o início.

As camponesas que cantavam aproximaram-se de Liévin e ele teve a impressão de que uma nuvem, com uma trovoadas de alegria, descia sobre ele. A nuvem desceu, apoderou-se de Liévin e do monte de feno sobre o qual ele estava deitado, assim como dos outros montes de feno, da carga das carroças e do prado inteiro, com os campos mais além – tudo se pôs a marchar e a ondular, ao compasso dessa canção rústica e festiva, acompanhada de gritos, assovios e palmas. Liévin sentiu inveja desse júbilo saudável, sentiu vontade de tomar parte na expressão dessa alegria de viver. (TOLSTÓI: 2009, p.277)

Ao relatar sua experiência entre os cossacos, Agadjánov observa que, segundo os mais velhos, o feriado predileto dos cossacos do Terek era o de Tróitsa (Pentecostes)⁵⁶. Além de decorarem seus quintais para ocasião, os cossacos deixavam embarcações estacionadas ao longo do rio. As mulheres encenavam, então, uma espécie de jogo divinatório permeado de canções: cada uma lançava uma coroa feita de flores à água. Se ela afundasse, significava a morte ou a separação dos entes queridos; se flutuasse, o amor e a felicidade.

As *canções líricas*, como o próprio nome diz, referem-se a uma dimensão subjetiva. Mas não se trata de nenhum subjetivismo individual, como a conotação da palavra pode nos levar a crer, já que na esfera do tradicional, do “folclore”, “sentimentos individuais estão relacionados à coletividade”, observa Prókhorov (2002, p.47).

Assim, seria apropriado dizer que as canções líricas refletem o “subjetivismo coletivo” [...], quando o entendimento pessoal e a avaliação dos fenômenos e eventos próximos expressam critérios padronizados e entendimento coletivo. [...] Com as canções líricas o povo russo comunica sua concepção e visão de mundo através da expressão direta e imediata de seus sentimentos, pensamentos, impressões e humores. (PRÓKHOROV: 2002, p.47).

Agadjánov salienta que as canções líricas formam a base da tradição Terek. Essas canções refletem as experiências humanas, e, de acordo com o conteúdo, são peças de temática cotidiana ou

social. Dentro desses ciclos temáticos, por sua vez, há inúmeras subdivisões. A mais popular dentre as músicas líricas de caráter sócio-histórico é a canção militar.

Isto é explicado pelo fato de que os cossacos do Térek, sendo um posto avançado da Rússia no sul do país, tiveram que participar durante três séculos de inúmeras guerras locais, grandes e pequenas. A guerra entrou na vida dos cossacos, determinou grande parte de suas relações sociais, familiares e econômicas na *stanitsa*. Atravessando o prisma das relações doméstico-familiar e íntimo-cordial, ela encontrou um reflexo positivo na criatividade poética dos cossacos do Térek.⁵⁷ (Агаджанов: 1974, p. 24)

Muitas dessas canções militares são canções de despedida e refletem a tristeza da separação de um soldado que vai à guerra e deixa a esposa, os filhos, uma mãe – demonstrando que a convocação ao serviço militar é um momento cercado de profunda infelicidade. Eis o trecho de uma dessas peças:

Гулял я с вечера до ночи,
А с ночи до белого дня.
И вот коляска подкатилась
К моему парадному крыльцу.

С коляски голос раздается:
«Готовьте сына своего».
Крестьянский сын давно готовый,
Семья вся за смертью лежит.

А жены, жены снаряжены,
Готовы мужа проводить,
А сумка, сумка с сухарями
Давно уж за спиной висит.⁵⁸

57

Это объясняется тем, что терское казачество, являясь форпостом России на юге страны, вынуждено было на протяжении трех столетий участвовать в бесчисленном количестве больших и малых локальных войн. Война вошла в жизнь и быт казака, она во многом определила общественные, семейные и хозяйственные отношения в станичном укладе. Преломившись через призму семейно-бытовых и интимно-сердечных отношений, она нашла позитивное отражение в устно-поэтическом творчестве терского казачества.

58

Eu andei de noite em noite,
E da noite ao dia quente.
Eis que a carruagem deslizou
Para a minha varanda da frente.

Da carruagem, uma voz exclamou:
"Prepare seu filho".
Eis que o filho camponês já estava pronto,

Há muitas canções que apresentam o cotidiano da vida militar e, nesse rastro, o quão sofrido é estar em uma terra estranha e, eventualmente, encontrar o fim. Dentre os temas do ciclo familiar, o mais popular é o amor. Segundo Agadjánov (1974, p.24), o tema canta o tempo livre e feliz da vida da juventude na *stanitsa*, destacando momentos de diversão, festividades, sonhos, mas também infortúnios, como o é a traição ou a separação.

O autor destaca a importância de outro gênero lírico bastante difundido entre os cossacos, ao qual ele chama de “Paisagem-lírica”⁵⁹. Por meio dessas canções, os cossacos expressam seu amor ilimitado à natureza nativa que os circunda. São exemplos peças como “O Terek desenfreado”⁶⁰, “Montanhas do Cáucaso”⁶¹ ou “Mãe-Volga”⁶². Muitas dessas canções surgiram no decorrer do processo de autodeterminação da conquista do Cáucaso – daí a popularidade das mesmas. À composição das canções líricas do Terek foram amplamente introduzidas imagens do mundo natural, que serviram como um meio de revelar experiências humanas. Um reduzido número de temas líricos pertence ao grupo de “canções-reflexivas”. Nessas, aquele que Agadjánov chama de “autor de sabedoria filosófica insuperável” – o povo – medita sobre o sentido da vida. “Essas músicas estão recheadas de um lirismo particular e são realizadas de forma muito emocional.”⁶³ Eis um tocante exemplo:

E a família completamente aniquilada.

Esposas, esposas estão prontas,
Prontas para guiar o marido,
E um saco de migalhas, migalhas de pão
Está há muito dependurado a minhas costas.
(Tradução livre)

59

Пейзажная-лирика

60

Буйного Терека

61

Гор Кавказских

62

Матушки-Волги

63

Песни эти наполнены особым лиризмом и исполняются очень эмоционально.

Звезда, прости, пора мне спать,
Но жаль расстаться мне с тобою,
С тобою я привык мечтать,
Ведь я живу одной мечтою.

Но ты, прелестная звезда,
Порою ярко так сияешь,
И сердцу бедному тогда
О юных днях напоминаешь.

Туда, где ярче светишь ты,
Стремятся все мои желанья,
Там сбудутся мои мечты...
Звезда, прости и до свиданья.⁶⁴

Apesar do caráter numeroso e variado de ciclos e temas, a poesia lírica tradicional representa uma única camada de canção formada, segundo Agadjánov, na era feudal. São constituídas, assim, pelos eventos da vida em comunidade, manifestados nas condições de trabalho, relações sociais, ideologias e em outros fenômenos.

As *canções de trabalho* são consideradas as mais antigas do cancioneiro tradicional russo. Remontam à linguagem-raiz, estão mais próximas às *meias-canções*, por meio das quais os primeiros homens se expressaram, à comunicação ancestral – e, por meio delas, também é possível comungar, de forma mais profunda, com o mais longínquo passado.

Desde a antiguidade, diferentes tipos de invocações, urros exclamatórios e sinalizações acompanham o trabalho coletivo mais duro, como a navegação, a construção de casas, o corte das árvores e o guindaste de cargas. Eles tinham um propósito prático e estavam relacionados ao ritmo repetitivo dos movimentos, servindo como um princípio rítmico organizador de esforços coletivos.(Агаджанов: 1974, p.103)

Estrela, desculpe, é hora de dormir,
Lamento apartar-me de ti,
Pois contigo me acostumei a sonhar,
Afinal, eu vivo por um sonho.

Mas tu, adorável estrela,
Por vezes brilhas tão intensamente
Que no coração dos pobres, então,
Novos dias se precipitarão

Lá, onde tu brilhas reluzente,
Estiram-se todos os meus anseios,
Meus sonhos irão se realizar...
Estrela, perdoa e adeus.
(Tradução livre)

As *bylinas* são canções épicas que contam as mais diferentes histórias, servindo como veículo de transmissão oral da cultura e mitologia russas. Iliá Múromets, um cavaleiro andante do Principado de Kíev (ancestral cultural dos povos eslavos), é um dos heróis épicos que figuram nessas canções míticas entoadas pelos cossacos de Grében.

Canções históricas se diferem das *bylinas* por descreverem eventos históricos reais, apresentando personagens também reais de maneira objetiva e verossímil. Dentre os cossacos, essas canções eram compostas principalmente por soldados, uma vez que, como assinala Agadjánov, eles assumiram parte ativa nos conflitos militares e na história. O maior ciclo desse gênero são as canções que, no século XVII, seguiram-se à Rebelião de Stepan Rázin, um cossaco que liderou uma revolta contra o aparato czarista e a nobreza no sul da Rússia. Nas músicas, ele é representado justamente como o líder das camadas mais desfavorecidas da população, protagonizando enredos saturados de motivos sociais que, nesse contexto, exaltam a figura do homem livre.

A partir do século XVIII, o soldado tornar-se-ia o tema principal das canções históricas russas. À época, o Estado russo estava realizando campanhas militares bem-sucedidas e implementando uma série de reformas no exército. Agadjánov salienta:

Em termos artísticos, as canções históricas dos séculos XVIII-XIX diferem das músicas dos ciclos iniciais. Juntamente às características puramente épicas, novos aspectos aparecem: as músicas se tornam mais curtas, e sua melodia as aproxima da marcha.⁶⁵ (Агаджанов: 1974, p. 24)

Episódios heroicos de campanhas combinam-se, assim, com as descrições líricas do serviço militar pesado, criando, em geral, uma imagem realista da vida das pessoas.

As categorias de canções elencadas, portanto, não se apresentam de forma isolada, mas se mesclam, podendo uma música ser, a um só tempo, de calendário e de trabalho; ou épica e lírica, contendo características múltiplas de dois ou mais gêneros.

Agadjánov observa que, a despeito dos distritos cossacos do Terek diferirem com relação a aspectos culturais ou modos de vida, eles formam um complexo folclórico único.

Décadas de vida nas mesmas condições, participação em certos eventos e estreitos laços mútuos aproximaram os cossacos de diferentes regiões. Portanto, pode-se argumentar que já na segunda metade do século XIX, havia uma única etnia de Cossacos do Terek cultivando a mesma tradição musical.⁶⁶ (Агаджанов: 1974, p. 17)

В художественном отношении исторические песни XVIII—XIX веков отличаются от ранних песен. Наряду с чисто эпическими чертами в них появляются к новые: по размеру песни становятся короче, а их напев приближается к походному, маршевому.

O autor também ressalta que o estreito contato dos cossacos com os povos nativos do Cáucaso resultou no enriquecimento espiritual e material de sua cultura, bem como na incorporação de palavras de outros idiomas (especialmente do tchetcheno) à poética das canções do Térek. Vamos ver essas “intromissões”, inclusive, nos temas entoados pelos personagens de Tolstói. “O fato das músicas cossacas russas conterem refrões emprestados da tradição musical tchetchena, kumik, georgiana ou nogai não é acidental.”⁶⁷ – elucida Agadjánov (Агаджанов: 1974, p. 38). Ele acrescenta que nos séculos XVI a XVIII, quando persas e turco-otomanos tentaram subjugar os povos do Cáucaso, envolvendo os montanhistas em conflitos sangrentos e intermináveis, os cossacos de Don, Kuban e Térek foram aliados ativos dos caucasianos contra as investidas estrangeiras. Dentre os povos do Térek, os Cossacos de Grében são especialmente famosos por possuírem uma vasta cultura de canções, sendo o mais antigo dos grupos de cossacos primitivos. Sua tradição musical distingue-se pela vasta diversidade e riqueza folclórica. Estudiosos acreditam que, se com relação à tradição dos Cossacos de Don, por exemplo, eles possam soar menos brilhantes no que tange à textura polifônica (já que existe nítida afinidade entre as duas tradições), não há quem, ao entrar em contato com as canções de Grében, não se sinta extremamente comovido e dependente da beleza e expressividade nascida nas montanhas. Não nos parece que seja por acaso, nesse sentido, que Tolstói viria a representá-los.

4.3 Tolstói e o Cáucaso – um prelúdio

Tolstói já vinha mostrando claros sinais de exaustão com relação ao modo de vida que cultivava quando a ideia de ir para o Cáucaso lhe pareceu uma possibilidade concreta. À época, ele estava entregue a uma vida desregrada e improdutiva, viciado em relações sexuais promíscuas e frustrado no que toca a vários aspectos de sua vida. Qualquer mudança, por mais inusitada que fosse, soava-lhe como uma grande oportunidade de recuperar o verdadeiro “eu” que parecia ter desvanecido em meio a tantas demandas mesquinhas.

Десятилетия жизни в одинаковых условиях, участие в одних событиях, тесные взаимные связи сблизили казаков разных районов. Поэтому можно утверждать, что уже во второй половине XIX века здесь сложилось единое в этническом отношении терское казачество и единый песенный фольклор.

То, что в русских казачьих песнях оказались припевы, заимствованные из чеченских, кумыкских, грузинских, ногойских народных песен, не является случайностью.

Um exemplo do quão atordoado o escritor estava é que, ainda antes de cogitar ir para o Cáucaso, Tolstói teria tentado escapar para Sibéria com seu cunhado, Valerian Petroóvitch Tolstói, o qual, prestes a se casar, viajava a negócios. Ele teria se acomodado em um dos assentos da *tarantas* (uma espécie de carruagem russa) e, reza a lenda, desistido tão logo percebeu estar sem seu chapéu.

Em abril de 1851, entretanto, o irmão preferido de Tolstói, Nikolai, chegou à Iásnaia Poliana, egresso do serviço militar no Cáucaso. Estava de licença. Tolstói nem pensou duas vezes quando vislumbrou a possibilidade de partir para região com o irmão. No mesmo mês, ambos já estavam na estrada em direção ao sul.

O Cáucaso propiciava a Tolstói a possibilidade de começar de novo, do zero. Era a chance de deixar para trás suas dívidas e seus maus hábitos e embarcar em uma vida de risco e aventura na mais perigosa fronteira do Império Russo. O famoso daguerreotipo tirado dos dois irmãos naquela primavera mostra o futuro escritor de rosto escanhado, sentado em postura tensa e vestindo roupas bastante surradas, as mãos apoiadas em uma bengala, encarando o observador com olhar fixo e penetrante (...) (BARTLETT: 2013, p.136)

Da herdade de Tolstói eles rumaram primeiro para Moscou, onde permaneceram por duas semanas. Em seguida, seguiram para Kazan. A maneira mais usual de ir para o Cáucaso seria via Vorónej, passando pelo território dos Don Cossacos, mas Nikolai fez uma rota diferente. Eles partiram a cavalo para Sarátov, onde alugaram um barco e, remando pelo leito do rio Volga durante três semanas, o que Tolstói considerou “poético e charmoso”, aportaram em Ástrakhan.

De Ástrakhan eles viajaram em uma carruagem para Lizliar em direção à vila de Starogladkóvskaia, onde Nikolai estava aquartelado e Tolstói permaneceria por dois anos e meio. Starogladkóvskaia foi assim batizada em virtude de Gladkov, um *ataman* local. A *stanitsa* era situada numa depressão à margem esquerda do rio Térek e abrigava os cossacos de Grében.

Ali, Tolstói deparou com uma realidade totalmente diferente daquela que até então vinha experimentando, o que descreve em uma carta para tia.

[...] Estou me sentindo triste. [...] O tipo de vida levada aqui não é muito atraente. [...] Como a aldeia é situada na planície, não há qualquer vista, e, além disso, os alojamentos são ruins, assim como tudo que constitui o conforto da vida. Os oficiais, como você deve imaginar, são pessoas sem educação, mas ao mesmo tempo excelentes colegas (BIRYUKOV: 1911, *on-line*)

Em julho de 1851 Tolstói e Nikolai rumaram para Stári Iurt, uma grande aldeia situada no alto da montanha. Ali, o escritor foi tomado por um arrebo místico que também relatou em uma carta:

Eis o sentimento que eu experimentei ontem: o de amor a Deus, um amor elevado combinando em si mesmo tudo que é bom e repudiando tudo que é mau. Quão detestável era para mim mirar todo lado trivial e viciado da minha vida. Eu não compreendo como isso me atraiu. Como eu orei a Deus com a pureza do meu coração para me aceitar em Seu seio. [...] Eu adormeci em sonhos de fama e de mulheres. [...] Eu agradeço a Ele pelo momento de júbilo que me mostrou tanto minha ignorância, quanto minha grandiosidade. (BIRYUKOV: 1911, *on-line*)

As principais fontes de informação de Tolstói sobre o Cáucaso na adolescência eram as obras de Lérmonov e Bestújev-Marlínski. Ocorre que, posteriormente, como já mencionamos, Tolstói se tornou um tanto insatisfeito diante do romantismo tendencioso que tinha as bases fincadas em Byron. Ele ansiava por uma perspectiva mais realista diante dos acontecimentos da região onde guerreiros habitavam aldeias ao sopé de montanhas. Tolstói almejava por relatos factuais, já que, de acordo com Layton, “o jovem Tolstói estava convencido de que as pessoas não desmaiavam diante da paisagem, não tinham casos de amor turbulentos com selvagens, não conduziam guerras e não sucumbiam em combates da forma previamente retratada.” (LAYTON: 1994, p.233). Na época, entretanto, muitos trabalhos não-ficcionais sobre o Cáucaso estavam sendo publicados e, embora incorporassem informações sólidas, não agradavam o público. Para Belínski, “o meramente útil” era pouco tolerado pelas pessoas. O melhor do Cáucaso teria sido escrito por Lérmonov em *Presentes do Terek*. De acordo com Layton, “A formulação de Belínski era apenas a satisfação de um leitor arrebatado pela vigorosa invenção musical do poeta” (LAYTON: 1994, p.235). Enquanto morava em Starogladkóvskaia, Tolstói era um assíduo leitor de *O Contemporâneo*, periódico que, em 1850, acolheu as memórias de Iákov Kostenétski como um exemplo emblemático da riqueza de fatos – na contramão dos “prazeres estéticos irracionais”(LAYTON: 1994, p.235) – da qual devia se munir a literatura caucasiana. Foi nesse rastro que, em 1853, Tolstói publicou, no mesmo veículo, o conto *A Incursão*. Tolstói buscava um caminho que, mesmo em meio à fidelidade factual e aos anseios didáticos, conferisse-lhe identidade autoral. Além disso, como anunciamos no final do primeiro capítulo, ele precisava suplantar o poder dos românticos sobre o público leitor – o que não era uma tarefa fácil.

A procura combativa de Tolstói por uma voz impositiva e própria fez da paródia uma arma favorita em seu arsenal, conduzindo-o frequentemente a afirmar-se em termos largamente negativos – como não-Marlínski ou não-Lérmonov. Da mesma forma, *Cossacos* não apenas desmantelou as velhas poéticas do espaço caucasiano pela paródia, mas também abriu uma nova perspectiva na questão da relação russa com o oriental. Os cossacos de Grében naturalmente dominam a novela, mas o pouco que Tolstói disse sobre os muçulmanos tribais marcou uma interessante ruptura com os temas românticos de inscrição do “eu” no selvagem.(LAYTON: 1994, p.236)

Do momento em que Tolstói pisou no Cáucaso até sua tomada de decisão concernente ao serviço militar, passaram-se quatro meses. Nesse meio tempo, ele se ofereceu como voluntário para participar de uma expedição, comandada pelo Príncipe A. I. Bariátinski, a uma vila tchetchena no cume do vale. Tolstói teria demonstrado bravura e coragem durante a incursão e, então, foi aconselhado pelo General Bariátinski a se alistar.

No decurso do tempo em que serviu no Cáucaso, Tolstói se aproximou de um jovem tchetcheno, chamado Sado, que se tornou seu *kunak* (espécie de amigo leal que tem obrigações para

com o outro). Epichka Sékhin, um ancião cossaco cuja personalidade inspiraria o autor russo na caracterização do Tio Erochka em *Cossacos*, teria sido outro grande amigo.

De tamanho gigantesco, excepcionalmente bem-ajambrado, e ainda bastante forte e vivaz apesar de seus 80 anos, Epichka era uma figura notável com sua barba rubra volumosa e sua gama de roupas de caça esfarrapadas. Ele descrevia a si mesmo como um “*djigit*” (um cavaleiro destemido), um larápio e um vigarista. Quando jovem, se considerava o mais habilidoso ladrão de cavalos e assassino de tchetchenos. [...] os russos também foram suas vítimas, e ele teria passado duas temporadas em prisões russas. Em sua velhice, ele se contentava em caçar, beber, tear e cantar músicas nativas. (SIMMONS: 1941, p.7)

Epichka era uma espécie singular de sábio, a despeito das aparentes incongruências, através do qual Tolstói pode acessar um mundo de vínculo profundo com a terra, com a natureza, o que amenizou suas angustias com relação aos aspectos bons e ruins de sua alma. O ancião acreditava, ao contrário do conde, que não se tratava de um “pecado” usufruir das tentações mundanas, uma vez que o próprio Deus as havia colocado à disposição do homem. Ele encarava certos desejos sob uma perspectiva diferente, o que pareceu elevado aos olhos do autor russo, especialmente por que Epichka era extremamente desprendido materialmente e transmitia suas habilidades (caça e artesanato) a Tolstói.

Há indícios também de que Tolstói teria se apaixonado perdidamente por uma moça cossaca chamada Salamanida. Essa, do mesmo modo, teria influenciado o autor na composição da jovem Marianka, a principal personagem feminina da obra. No dia 26 de agosto de 1851, há a seguinte entrada em seu diário:

26 de agosto. - Era impossível atravessar o Térek. Pelo menos, foi o que disseram os cossacos. Não insisti muito, pois não me preparei com antecedência. Nada fiz o dia inteiro. Sado me atrapalhou. À noite, perambulei pela *stanitsa*, e as meninas me olharam. Ontem, quando estava embriagado, Epichka me informou que Salamanida está indo bem. Gostaria de poder tê-la e purificá-la! Amanhã, eu teria que sair à caça, mas à noite não poderia tomar providências. Pela manhã cedo vou trabalhar na novela, cavalgar, e depois estudar a língua tártara.⁶⁸ (SIMMONS: 1941, p.7)

Embalado pelo enredo de sua própria vida, portanto, e instigado (ou enfeitiçado) pelas pessoas com as quais conviveu no Cáucaso, Tolstói concebeu *Cossacos*. A história conta a trajetória de Olénin (um homem de personalidade semelhante à do autor) do momento em que ele parte de Moscou, ansiando por uma nova vida no Cáucaso, para servir como cadete até o ponto em que,

26 Августа. — Черезъ Терекъ нельзя было переехать, по крайней мере, такъ говорили козаки. Я мало настаивалъ; да притомъ-же впередъ не распорядился. — Целый день ничего не делалъ — Садо мешалъ. Шлялся вечеромъ по станице, девокъ смотрелъ. Пьяный Япишка вчера сказалъ, что съ Саламанидой дело на ладъ идетъ. Хотелось бы мне ее взять и отчистить. Хотелъ на охоту идти завтра, съ вечера не распорядился. — Съ утра писать романъ, джигитовать, по Татарски учиться и девки.

desiludido, ele deixa a região. Se, de um lado, Tolstói vai de encontro a uma idealização romântica ou byroniana da paisagem caucasiana, de outro, ele não se exime de enaltecer o homem natural. Andrew Kaufman, contudo, no artigo *Existencial Quest and Artistic Possibility in Tolstoi's the Cossacks*, observa: “Embora Tolstói tenha estabelecido inicialmente celebrar o ideal do homem natural no romance, o resultado final transcende a concepção ideológica original” (KAUFMAN: 2005, p.214). Kaufman acrescenta que, nesse início, há mobilidade em Olénin, ou seja, ele está indo a algum lugar, está buscando algo (tanto literal quanto figurativamente) – o que o torna diferente daquelas pessoas que permanecem estáticas em seu comodismo civil moscovita. “Essa rica vitalidade interior é o que torna Olénin intrigante, desconcertante, e não raro atraente àqueles que o encontram” (KAUFMAN: 2005, p.214). Olénin, como o narrador, é um homem que se arrepende de seus erros passados e que se debate com vozes conflitantes. É essa dubiedade que o leva adiante. Quando chega ao Cáucaso, Olénin, a despeito de não estar tão deslumbrado com a paisagem, começa a passar por uma transformação interna tão grandiloquente quanto a visão exterior que, a princípio, despreza.

Tolstói a um só tempo desmitifica e *remitifica* o mito literário do Cáucaso em *Cossacos*. [...] Os sonhos antigos de Olénin sobre a beleza natural do Cáucaso, baseados nas imagens transmitidas a ele exclusivamente pelos outros, estão agora sendo substituídos por um novo sonho, um que é uma resposta extremamente pessoal aos fatos concretos que ocorrem ante seus olhos. (KAUFMAN: 2005, p.220)

Em busca da resolução de suas angústias, portanto, Olénin interagirá com diversos personagens no Cáucaso, sendo três deles os mais importantes: os cossacos tio Erochka, Lukachka e Marianka. Com o primeiro, ele ingressará em um curso prático, digamos assim, de vida na “selva” caucasiana. Mas Erochka é um ancião, um sábio, alguém que Olénin admira, mas com o qual não se identifica propriamente. Lukachka, no entanto, é o perfeito antagonista de Olénin: aquele que o protagonista seria se fosse um cossaco, um homem natural. “Lukachka possui uma abundância de vitalidade física; Olénin, uma abundância de vitalidade interior” (KAUFMAN: 2005, p.231). Enquanto Erochka cultiva uma filosofia sobre a vida que vive (construída, a bem dizer, sobre o tempo), Lukachka simplesmente vive:

Lukachka é uma espécie de bom selvagem rousseauiano, um homem de sentimentos primitivos e ações cruas e irrefletidas. (...) Ao leitor não é dado nenhum senso da existência interior de Lukachka (...) É como se sua vida interior não existisse e, quando ela aparece na forma de um rápido pensamento sobre sua amante ou sua excitação em face da morte de um *abrek*, ela é destituída de qualquer consciência moral e intelectual que anima o mundo interior de Olénin na floresta.(KAUFMAN: 2005, p.229)

Esse dilema Olénin/Lukachka expressa justamente, guardadas as devidas proporções, aquelas diferenças que Rousseau diz existir entre o homem civil e o natural. Tolstói, Kaufman salienta,

sentia-se, como Olénin, extremamente atraído por esse tipo de postura natural e, como já nos elucidou Rousseau, isenta de moralidade social, afeita ao homem selvagem, mas parece desejar suprimir tais impulsos em si mesmo. O selvagem prescinde de quaisquer leis que não sejam as da natureza, sem maiores remorsos ou considerações manchadas pelo viço da reflexão. Há uma questão, assim, que parece ferir substancialmente a moral de Olénin (e também de Tolstói): a crueldade e brutalidade advindas desse universo de guerras e guerreiros, onde a matança é algo corriqueiro. No artigo *To kill like a Cossack*, Laura Jepsen apresenta alguns caminhos que nos ajudam a entender a opção de Tolstói por não julgar os cossacos sob um prisma moralista:

O Príncipe Mirsky insiste que, embora os cossacos não sejam “bons” no sentido da moralidade cristã, “o simples fato deles serem naturais coloca-os acima do bem ou do mal. Os cossacos matam, fornicam, roubam, e ainda são belos em sua naturalidade, e provavelmente superiores ao muito mais moral, mas civilizado, e consequentemente contaminado, Olénin.” [...] Uma interpretação similar é oferecida por Marc Slonim: “Tolstói aceita a brutalidade, e até mesmo a crueldade, dos cossacos, uma vez que ele admira sua naturalidade, a integridade imaculada de sua existência animal. Essa é a versão russa do Bom Selvagem”. (JEPSEN: 1978, p. 90)

Em *Cossacos*, portanto, Tolstói parece estar em perfeita sintonia com a teoria de seu mestre Rousseau, a ponto de não julgar atos que, sob outra roupagem, ele certamente condenaria. Em *Guerra e Paz* e em seus escritos pacifistas tardios, o autor viria a contemplar abordagens severamente distintas.

Ansiando por tornar-se um cossaco, assim, Olénin se apaixona por Marianka, filha do casal que o hospeda em sua casa. Mas não consegue viver tal paixão fora do âmbito de suas reflexões morais que, se não se apegam ao passado, imiscuem-se por elucubrações relativas ao futuro. Para Kaufman, no universo artístico de Tolstói, “as tendências concernentes à ‘análise e avaliação’, estão associadas ao ego moderno que perdeu sua espontaneidade e integridade paradisíaca” (KAUFMAN: 2005, p.226), ou seja, sua condição de ser parte da natureza. Assim, Olénin, que não é inteiriço como o selvagem, não consegue viver na prática, na interação cotidiana com as pessoas, aquilo que reverbera em sua mente extremamente racional. Ele é um homem de duas caras, diagnosticaria Rousseau. A respeito de sua teoria de autoabnegação (formulada em meio à epifania do matagal) como forma de encontrar a felicidade, Kaufman explica:

Essa teoria [...] quando aplicada aos relacionamentos humanos reais revela sua própria natureza contraditória. [...] Quando movida do domínio do pensamento e aplicada a situações concretas, como quando ele dá a Lukachka seu cavalo [...], ela é deformada por seu contato com a complexidade das relações humanas em tal grau que acaba por alcançar o resultado oposto ao que intencionava. [...] O desejo de Olénin de atingir um ideal de perda do ego vai de encontro à realidade da interação humana no qual o comportamento puramente abnegado parece ser uma impossibilidade. (KAUFMAN: 2005, p.231)

Olénin, na verdade, é incapaz de, qual o selvagem, transformar seu pensamento em ato. Ele carece, como Tolstói vai dizer logo no início do romance, de um veículo adequado por meio do qual ele possa se expressar, um veículo que desloque, de alguma forma, suas aspirações transcendentais para o plano das ações, do universo do palpável factual. O meio do qual ele dispõe, entretanto, é bastante limitado: a linguagem racionalmente organizada. Ao passo que os cossacos têm a música - e é sobre esse viés, o musical, que faremos uma análise mais detida, página a página, da obra de Lev Tolstói.

4.4 *Cossacos ou o Homem-Música*

Eis a obra de Tolstói que, a partir de agora, vamos examinar – já devidamente munidos das considerações das quais julgávamos necessitar para iniciar essa caminhada. Um exame que, como deixamos claro até aqui, pretende se ater na “música” contida em *Cossacos* e no que ela diz a respeito desse povo e a respeito do próprio autor nessa tarefa que é a de retratar o “bom selvagem” do Cáucaso.

Logo de início, deparamos com a seguinte descrição: “Em Moscou tudo é silêncio” (TOLSTÓI: 2010, p.9). A música, como sabemos, também é constituída de silêncios. Mas, em um lugar onde “tudo é silêncio”, a música inexiste. Rememoremos o que já disse Rouget: “O silêncio é o sinal de um espaço vazio e imóvel. O som é o sinal de um espaço que está cheio e em movimento”. Na história, o despertar, que é um ensejo para a “luz” e para a “vida”, traz consigo sinais sonoros de caráter eminentemente urbano: o badalar dos sinos das igrejas “lembra que a manhã está prestes a despontar” (TOLSTÓI: 2010, p.9). Isso, de fato, ainda não é música, mas, certamente, uma intervenção auditiva nesse lugar onde “tudo é silêncio”. Tolstói, que não era afeito à cidade nem tampouco às igrejas, insinua-nos que, no amanhecer da metrópole, não há galos para cantar, não há sons da natureza, mas apenas ruídos artificiais que, em vez de conectar, desconectam - e isso não é música. Em *O som e o sentido*, José Miguel Wisnik define ruído: a teoria da informação “entende ruído como interferência na comunicação [...]. O ruído é aquele som que desorganiza outro, sinal que bloqueia o canal, ou desmancha a mensagem [...]” (WISNIK: 1989, p.29). Adiante na narrativa, fica ainda mais evidente a qualidade “desnaturada” ou, digamos, “antimusical”, ruidosa, que o narrador deseja atribuir a Moscou e aos moscovitas. Um jovem viajante “fala acaloradamente e gesticula; vê-se, porém, que lhe faltam palavras e que todas as que encontra lhe parecem insuficientes para exprimir o que lhe vai à alma” (TOLSTÓI: 2010, p.10). Como vimos nos escritos de Rousseau e Tolstói, o discurso seria uma forma de expressão bastante

limitada e ineficiente se comparada à linguagem musical. Apenas a música poderia dar suporte de modo pleno às emoções humanas. Isto é, a subjetividade das emoções não seria compatível à objetividade das palavras. Gustafson conta que, um ano antes de morrer, Tolstói estava ansioso por superar as barreiras inerentes à palavra escrita. O mesmo se deu no Cáucaso, 60 anos antes, quando ele “foi assaltado por um senso similar de frustração devido às limitações expressivas da palavra escrita” (GUSTAFSON: 1986, p.374):

Uma noite maravilhosa! A lua acabou de sair detrás do monte e acendeu duas baixas, delgadas, nuvenzinhas; atrás de mim um grilo gorjeou seu lamento, canção ininterrupta; à distância um sapo pode ser ouvido; às imediações da aldeia, agora, tártaros urram, um cão late; e, novamente, tudo se emudece para de novo uma nebulosa transparente rolar sobre as estrelas próximas e distantes. Eu pensei que eu poderia descrever o que eu vi. Mas como se pode escrever isso? Você tem que se sentar em uma mesa chafurdado em tintas, pegar um pedaço de papel cinza, alguma tinta, sujar seus dedos e traçar letras no papel. As letras fazem palavras, as palavras, frases, mas você pode de fato transmitir o sentimento? [...] A descrição é insuficiente. (TOLSTOY apud GUSTAFSON: 1986, p.375)

Ao escrever, Tolstói deseja alcançar o mesmo efeito da performance musical. Daí que as palavras são insuficientes; e o que resta ao homem da cidade é o isolamento expressivo.

Por esse motivo, a personalidade do viajante não parece estar condizente com os caminhos catalisadores da música, que, como vimos anteriormente, sinalizam para o bem comum.

Esse viajante que vai rumo ao Cáucaso – talvez com o mesmo entusiasmo que Tolstói o fez em 1851 – é Olénin. Um jovem infestado daquele “amor-próprio” egoísta e isento de compaixão que Rousseau julga pernicioso à humanidade. “Era o amor por si próprio, um amor ardoroso, cheio de esperanças, um amor jovem por tudo o que era bom na sua alma [...]” (TOLSTÓI: 2010, p.13). “Por enquanto, amava apenas a si próprio [...]”(TOLSTÓI: 2010, p.14) – descreve Tolstói. Olénin não tinha quaisquer vínculos em sua vida. “Não acreditava em nada, não reconhecia nada”(TOLSTÓI: 2010, p.14). Em uma passagem, o narrador relata que ele tentou diversos afazeres na vida, inclusive a *música*, embora nenhum deles o tivesse cativado. A caminho do Cáucaso, o personagem rememora a canônica história narrada em *Amalat Bek*, pensa nas circassianas, em adquirir uma concubina selvagem e em todos os elementos que recorrentemente simbolizam a literatura caucasiana. Tolstói abusa da paródia em sua ânsia de encontrar uma voz própria. Assim, muitos dos romances e mitos que já haviam sido escritos sobre o Cáucaso vem a lume na narrativa do autor. Ao contrário dos personagens da era romântica, entretanto, Olénin não se sente nem um pouco encantado quando a fantasia começa a se tornar realidade:

Uma ocasião, perto da noite, o cocheiro nogai apontou com o chicote para as montanhas por trás das nuvens. Olénin começou a espreitar ansiosamente, mas o céu estava sombrio e as nuvens tapavam metade dos montes. Olénin distinguia qualquer coisa cinzenta, branca, encaracolada e, por mais que se esforçasse, não conseguia encontrar qualquer beleza no

aspecto das montanhas sobre as quais tanto tinha lido e ouvido. Pensou que os montes e as nuvens tinham o mesmíssimo aspecto e que a beleza especial dos montes nevados, de que lhe tinham falado, era uma fantasia semelhante à música de Bach⁶⁹ e ao amor da mulher, em que não acreditava. (TOLSTÓI: 2010, p.14)

Quando Olénin pega o caminho da linha do Térek e começa a ver os cossacos, ele finalmente fica fascinado. Nesse momento, o narrador inicia um detalhado relato antropológico e geográfico a respeito “da linha do Térek na qual se situam as povoações dos cossacos de Grében [...]” (TOLSTÓI: 2010, p.20). Térek, como já dissemos, é um rio. Esse separa os cossacos que ali vivem dos montanheses. Tolstói explica como surgiram os cossacos dessa faixa:

[...] É nessa faixa fértil, florestal e rica em vegetação que habita, desde tempos imemoriais, a população russa local, belicosa, arejada e rica, pertencente à velha crença ortodoxa, povo que se chama os cossacos de Grében.

Há muito, muito tempo, os seus antepassados fugiram da Rússia e instalaram-se por trás do Térek, no meio dos tchetchenos, em Grében [...]. Convivendo com tchetchenos, os cossacos aparentaram-se com eles e assimilaram os costumes, o modo de vida e os hábitos dos montanheses; porém, mantiveram, mesmo ali, a língua russa e a velha crença em toda a pureza antiga. (TOLSTÓI: 2010, p.21)

A comunidade dos cossacos, portanto, a despeito de terem assimilado muitos dos hábitos dos montanheses, é uma comunidade tradicional alicerçada na mais antiga e sólida crença cristã ortodoxa. Os cossacos têm tanto apreço à liberdade e a sua tradição que demonstram mais respeito por um “montanhês que lhe matou um irmão” – frisa o narrador – “do que por um soldado alojado em sua casa, mas que a empestou com fumo de tabaco” (TOLSTÓI: 2010, p.22)

Apesar de estarem cercados por dezenas de outros povos e de se apropriarem não apenas dos hábitos e das vestimentas desses, mas também do idioma e dos “cavalos”, os cossacos, de acordo com Tolstói, acreditam que são uma espécie diferenciada de homem, mais evoluídos e melhores do que todos os outros que perambulam pelas terras do Cáucaso.

Enquanto o homem está desempenhando a função de militar, caçando ou pescando – ou seja, atendo-se às atividades externas –, a mulher deve cuidar da propriedade e dos afazeres domésticos. “ [...] as mulheres são obrigadas a trabalhar para os homens desde a juventude até a mais profunda velhice [...]” (TOLSTÓI: 2010, p.22):

O homem, embora convencido de que o trabalho é vergonhoso para o cossaco e compete apenas ao nogai ou à mulher, sente vagamente que tudo o que ele aproveita e chama de sua propriedade é produto desse trabalho, e que a mulher, mãe ou esposa, que ele toma por sua serva, tem o poder de o privar de tudo (TOLSTÓI: 2010, p.23).

É notável que ao citar a “música de Bach” como uma espécie de “fantasia”, Tolstói está associando-a a tudo que, como Olénin e seu meio, não é autêntico; embora, eventualmente, possa até *parecer* ser. Assim, na verdade, o autor considera a música erudita afeita aos cidadãos: ela não infecciona, ela intoxica.

Videiras, pomares, melanciais, aboborais e campos de milho compreendem o espaço pelo qual transita o homem cossaco, que também se ocupa da caça, da pesca e da guerra. E se você visitar as regiões banhadas pelo Terek e onde hoje os herdeiros dos cossacos de Tolstói habitam, nada mudou muito.

A partir do capítulo V, Tolstói começa a apresentar os personagens que interagirão com Olénin em sua estadia no Cáucaso. À luz de um cenário a um só tempo bucólico e selvagem, a mulher, Mariana, surge auxiliando a mãe nos afazeres da propriedade, o que inclui a rústica tarefa pastorear o gado. Os homens, em contrapartida, enquanto as mulheres fofocam a respeito deles, estão de serviço – a exemplo do valente Lukachka, pretendente de Mariana que está em campanha em um posto fronteiriço.

Mais adiante, entra em cena o que é talvez o maior personagem dessa história: Tio Erochka. Cossaco e, portanto, bom selvagem que faz jus às descrições daquele que popularizou o termo, Rousseau. Tio Erochka está embrenhado na mata caçando com o auxílio farejador de seu cão. O retrato que Tolstói faz desse homem, em cujos ombros parece estar dependurada toda *natureza*, é impressionante:

Às costas, num ombro, levava uma esparrela e um saco com uma pequena galinha e um pequeno falcão para atrair o açor; no outro ombro levava numa correia um gato bravo morto; às costas, enfiados no cinto, havia um saquinho com balas, pólvora e pão, um rabo de cavalo para enxotar os mosquitos, um grande punhal metido numa bainha rota, com manchas velhas de sangue e dois faisões mortos.(TOLSTÓI: 2010, p.30)

A caça, talvez mais do que qualquer outra atividade, podendo ser desempenhada tanto pelo homem natural que fincou raízes, quanto por aquele que erra, nômade e livre, legitima o bom selvagem em sua íntima relação com a natureza. No filme “Happy People, um ano na Taiga”, Dmítri Vassiúkov e Werner Herzog desvendam o universo complexo e de troca incessante com a natureza de caçadores russos alocados em um pequeno vilarejo no coração da Sibéria chamado de Bakhtia. Imersos em um grau de subsistência – e, portanto, de independência total – eles possuem um conhecimento profundo do funcionamento da taiga (bioma típico da região) e se utilizam de um aparato de técnicas tradicionais – as quais dominam por completo – do século XVIII ou XIX para nela sobreviver e dela se alimentar. Um vislumbre, certamente, de como caçavam esses cossacos de Tolstói.

No capítulo VII, Lukachka, à medida que tenta apanhar faisões usando uma armadilha de laços em abrunheiros, “cantava uma cantiga atrás da outra” (TOLSTÓI: 2010, p.32). Eis que, como nos alertou Thoreau em *Walden*, as atividades do homem natural estão recheadas de melodias, de “cantos de trabalho”, uma vez que a música é, na verdade, idioma primordial, técnica de

subsistência, inteligível além dos limites de tempo ou espaço e suscita a comunhão com todas as naturezas, mesmo com aquelas que os sentidos não podem detectar. Mais do que isso, a música é tempo presente, aquele tempo no qual, obrigatoriamente, o homem deve estar estatelado quando luta por sua sobrevivência. Após a ceia, Lukachka vai para um posto avançado no meio da mata com tio Erochka e mais dois cossacos. Em meio a trevas e javalis – prestes a se tornarem presas do velho – os sentidos daqueles homens se tornam mais aguçados, adaptando-se à nova ordem da selva: “A cada som inesperado, o ouvido do cossaco de vela alertava-se, os olhos estreitavam-se e apalpava, sem pressa, a espingarda” (TOLSTÓI: 2010, p.37). Os sons, portanto, rebentos desse ambiente de escuridão e silêncio, são mais perceptíveis ao ouvido do selvagem, que, por sua vez, necessita mais da audição do que o homem da cidade – incólume aos perigos da selva e acomodado no conforto surdo da urbe ruidosa. A fim de permanecer vivo, o cossaco precisa ouvir como um cego quando no ventre da mata e enxergar como um surdo quando exposto aos estrondos das balas de canhão. Seus sentidos funcionam com mais acuidade. Sua relação com a música, portanto, é de natureza muito mais densa e intensa. O valor da sonoridade – e de suas correlações – é vital. No capítulo X, Olénin entra em cena - e a primeira pessoa com quem ele depara é o mais selvagem dos selvagens: o ancião Tio Erochka. Bastante amistoso, ele diz que vai ensinar tudo a Olénin, inclusive a ser um homem da natureza. “Levo-te à caça, ensino-te a pescar, mostro-te os tchetchenos e, se desejares, arranjo-te uma alminha”.(TOLSTÓI: 2010, p.51). Nesse ínterim, as intenções de Lukachka com Marianka tomam forma. Ela aceita casar-se, mas ele quer mais do que isso: ser amado – o que, certamente, não envolve apenas dimensões espirituais, mas, sobretudo, nuances físicas.

Olénin continua a conversar com Tio Erochka, ao passo que ambos se embriagam de *tchikhir*⁷⁰. Como um homem selvagem, afeito à tradição, Tio Erochka está instalado no âmago do tempo presente – e, nesse, não há, por sua vez, a tediosa sensação do passar das horas. *Não esqueçamos que o tempo presente é o tempo da música.*

[...] Contou sobre os seus anos jovens e o seu amigo Guirtchik, com quem transportava burcas do outro lado do Térek, nos tempos da peste. Contou sobre uma caçada em que matara dois veados numa manhã. [...] Contava tudo de forma tão pitoresca e eloquente que *Olénin não dava conta do passar das horas.*

- Pois é, meu amigo – dizia o velho –, não me conhece nos meus tempos dourados [...]. Hoje dizem que o Erochka lambeu o jarro, mas outrora o Erochka era famoso em todo regimento. [...] Bêbado, ladrão, rapava manadas de cavalos nos montes, *bom cantor...* sabia fazer tudo. (TOLSTÓI: 2010, p.61, grifos nossos)

Sim, Tolstói deixa claro por meio de seu personagem que um bom selvagem, um bom cossaco, deve saber, além de rapar manadas de cavalos ou caçar com destreza, *cantar*. No capítulo XV, Tio Erochka faz, então, um relato mais apurado de sua íntima e incontestável relação com a natureza. A sua língua é a língua da selva.

Sei encontrar e indicar-te qualquer bicho, qualquer ave; sei tudo, como é e onde vive. [...] sabe como sou? Se encontrar pegadas, sei de que animal são, onde se vai deitar, onde vai beber água ou rebolar-se. Faço um esconderijo na árvore e fico lá toda a noite, a vigiar. [...] Sei tudo o que se passa na floresta. Olho para o céu, andam lá as estrelas, vejo as horas por elas. Olho em volta, a floresta baloiça, fico à espera: alguém vai grunhir, um javali a espolinhar-se na lama. *Oiço as crias das águias a piarem, os galos a cantarem na povoação, os gansos a grasnarem. Se forem os gansos, significa que ainda não é meia-noite.* [...] *E fico assim sentado a pensar. De repente, oiço: na floresta passa uma ninhada de javalis, e tudo dentro de mim começa a palpitar* (TOLSTÓI: 2010, p.64, grifos nossos)

Erochka delega seus sentidos às manifestações da natureza. A natureza é uma extensão de si mesmo. Como disse Mircea Eliade, *aquele que fala a linguagem dos animais conhece os segredos da natureza, podendo, assim, profetizar*. Desse modo, muitas de suas impressões se constroem por meio dos sinais auditivos: o grunhir, o grasnar, o piar, o cantar, o farfalhar. Sua arena é, preferencialmente, a sonora. Compõe-se dos ruídos que evoluem à medida que os seres da selva se movimentam e a natureza perfaz seu ciclo. Sob esse prisma, o homem é o “estúpido” e o animal mais evoluído, porque, apesar de destituído do que a humanidade chama de razão, está imbuído de instinto. Quando em outro conto de Tolstói, *Senhor e Servo*, Brekhunov e Nikita se perdem, é o cavalo, levado pela natureza e não pela razão, que encontra o caminho para fora da nevasca, para a luz, para a vida.

Adiante, Olénin tem a atenção raptada pelo som de uma cantiga que chega a seus ouvidos. “As jovens vozes dos cossacos elevam-se num canto alegre, destacando-se, entre elas, uma voz fresca.” (TOLSTÓI: 2010, p.65) Trata-se, nesse contexto, de um vislumbre de música. A aparição cossaca é, sobretudo, musical. É por meio da canção que ele (o selvagem) se revela. E, na narrativa de Tolstói, a música chega aos poucos, vem de longe, e é, a princípio, sugerida; mesmo por que o narrador coloca o leitor na mesma posição do forasteiro. Ou seja: é gradativamente que ele imergirá nessa nova cultura. Erochka parte desorientado logo após uma pergunta de Olénin que expressa sua profunda ignorância acerca da vida do cossaco. A cantiga finda, para, em seguida, recuperar o fôlego na voz de Erochka, que se junta ao coro. É o fim do capítulo XV e Olénin, a despeito de enternecido, está confuso.

No capítulo XVIII, Erochka vai buscar Olénin para levá-lo à caça. No caminho, ambos encontram o *khórúnji*, pai de Marianka - sujeito acumulador de bens que tio Erochka abomina. Isso por que, como homem simples, ele sabe que, diante das coisas que de fato importam na vida, esses bens são como próteses que simulam faltas fictícias. Por isso, não passam de fardos inúteis.

- Avarento. Não gosto. Quando esticar o pernil, não leva nada com ele. Para quem está a juntar os haveres? Construiu duas casas. Roubou ao irmão mais um pomar. Também com aquilo da papelada é esperto, o grande corno! [...] Para quem anda a juntar os bens? (TOLSTÓI: 2010, p.77)

Quando, enfim, ingressam na floresta, Erochka não permite que a fofoca a respeito do *khurunji*⁷¹, de Marianka e Lukachka (o pretendente dela) façam-nos perder a noção do presente – o que de fato importa no contexto da mata, no contexto da vida daquele que cultiva o espírito selvagem e que deve agir, invariavelmente, como se a caça fosse algo imprescindível a sua sobrevivência no *aqui e agora*. No mundo real, há predadores e há presas. Por isso, é condição inalienável manter-se atento. “- Chiu! Agora fica calado – voltou o velho a interromper a conversa em sussurro – Ouve-te e cala-te.” (TOLSTÓI: 2010, p.78). O momento da caça chega. É preciso vivê-lo e degustá-lo por inteiro. Olénin adentrou a floresta ao lado de Erochka com a sensação de que jamais vira coisa igual. No dia seguinte, retornou, encantado, ao mesmo lugar, dessa vez sem o velho. Ali, teve uma espécie de epifania selvagem, sendo massacrado pela sensação de presença que aquele ambiente, auspicioso ao homem tradicional, transmitia-lhe: tomado pela sacralidade inerente à selva, que, por meio da conjunção de todos os seus elementos, assimilados uns aos outros sob o prisma da natureza – e, portanto, incólume a critérios racionais duais – sentiu-se pleno:

Olénin já estava pronto a desistir para fugir dos mosquitos; [...] Preparava-se então para regressar à casa, mas lembrou-se de que as pessoas dali conseguiam viver com isso; [...] Então – coisa estranha! -, ao meio dia, essa sensação tornou-se-lhe quase agradável. Chegou a imaginar que, se não houvesse aquela atmosfera cheia de mosquitos que ele esmagava na cara suada, nem aquela comichão inquietante em todo corpo, a floresta local perdia para ele todo o seu caráter de encanto. Aqueles milhares e milhares de insetos condiziam tão bem com a vegetação selvagem, monstruosamente rica, com os inúmeros animais e aves da floresta, com a folhagem escura [...] com os pequenos regos de água turva [...], com o seu burburinho [...] debaixo das folhas [...], que Olénin começou a sentir prazer na praga que, há pouco, lhe parecia terrível e insuportável. (TOLSTÓI: 2010, p.82)

Como Ivan Ilitch, do conto homônimo de Tolstói, que sente prazer no momento da morte, por perceber que essa faz parte da vida (que a vida, aliás, não existiria sem a morte), assim como os silêncios fazem parte da música, Olénin abraça a realidade da floresta como algo uno e, por isso, integral – e, nesse esteio, desfaz-se das percepções duais e contraditórias da razão, alçando a um estado de plenitude. O *ser* de Olénin passa a englobar todas as formas de vida, e ele é também sob a perspectiva do inseto, pelo qual passa a sentir empatia. Ele é como o xamã que, durante um ritual, passa a viver sob o prisma de um animal da floresta. Por isso, o conflito, tão próprio ao homem civil, desaparece. Ele abre uma janela para o universo do homem natural, que é inteiriço não só em

sua maneira de estar no mundo, mas, sobretudo, em sua forma de enxergar o mundo. Assim, ele vive intensamente o tempo presente.

Sentia frescura, conforto; não pensava, nem desejava nada. De repente, abrangeu-o um sentimento tão estranho de felicidade sem motivo e de amor por tudo que, pelo seu antigo hábito infantil, começou a benzer-se e a agradecer. [...] “[...] ao meu lado, voando no meio das folhas que lhes parecem umas ilhas enormes, os mosquitos pairam no ar e zumbem [...] e cada um deles é também um Dimitri Olénin diferente de todos, como eu próprio.” [...]Então, tornou-se-lhe claro que não era nenhum fidalgo russo, [...]mas simplesmente um mosquito, ou um faisão, ou um veado, igual àqueles que viviam agora à volta dele. (TOLSTÓI: 2010, p.83)

Olénin penetra a essência selvagem do homem: compassiva, despida da carapaça do ego, íntegra, simples, una. Ele não se vê melhor ou pior do que os elementos que o circundam, mas apenas um igual. Não julga, só participa - e, participando, como o homem que canta em uníssono junto aos outros membros de uma comunidade, ele pode *pertencer, ser outro*, fazer parte. Daí, mesmo sozinho na selva, ele se basta. É parte integrante da natureza e, naquele instante, é feliz, sendo tomado pela bondade inerente à essência humana. “De repente, como que se fez luz. ‘A felicidade – disse para si próprio – consiste em viver para os outros.’ [...] ‘Já que não preciso de nada para mim, [...] vou viver para os outros, porque não?’” (TOLSTÓI: 2010, p.84). Vemos aí aqueles sinais que Rousseau identifica como próprios à natureza do homem selvagem – e, portanto, à essência (ofuscada pelas contingências da vida civil) de qualquer homem. O que ele sente é a experiência de comunhão, de deslocamento de perspectiva; a *infecção*, que toma a alma do homem de assalto também no momento da música. A natureza, portanto, é música. É a capacidade da música de infeccionar, na verdade, que o narrador se refere - pois a natureza, por meio de seus ruídos, bulícios, farfalhares, estrépitos, zumbidos, ressoa uma melodia sem tempo. Sem tempo, por que, como, por exemplo, entendem os povos bantus da África Subsaariana, estar na floresta é viver a experiência do tempo como foi vivida no passado, é vivida hoje no presente e será vivida no futuro. Para o homem tradicional, portanto, só existe o tempo cíclico e total, a comunhão de todos os tempos.

Por causa da sacralidade do mundo natural como um real mundo vivo, tão ilustrado pela verdura de plantas e florestas, [...]a maioria das reuniões que dão poderes espiritualmente são mantidas em florestas. Por causa de sua importância para a vida e o viver, o mundo natural -e a floresta em particular - é percebido como um templo aberto para todos. As pessoas são conduzidas para dentro desse templo mais espiritualmente sagrado, essa biblioteca viva, para tornar-se de verdade homem/mulher através do processo de iniciação [...]. É um processo de aprender como vincular-se à natureza em unidade com ela. É aprender o que as florestas armazenam (como conhecimento) para nós; o que as plantas são para nosso uso; que criaturas compartilham nosso ecossistema conosco. É descobrir em nosso ambiente o que é comestível ou medicinal e o que não é. [...]

Reconhecer a sacralidade do mundo natural é o começo de nosso entendimento de ser *um* com a natureza; ou é ou não é. E [...] o processo de viver (ser, aparecer, surgir no mundo natural) e morrer (sair, desligar-se do mundo natural) ou seja, acender e apagar, ligar e desligar. Um não existe sem o outro.

Nosso mundo natural é sagrado porque ele carrega ambos, vida e morte, em perfeito equilíbrio para manter toda existência nele em movimento. Destruir esse equilíbrio, sua sacralidade, é causar um fim para ele e para todos nós. (FUKIAU. [19--], on-line.)

Olénin começa, então, no ambiente da floresta, a entender-se como parte da natureza, como um selvagem. Não se trata de um entendimento teórico, mas prático, sensorial, tradicional: é preciso senti-lo, vivê-lo, como ele o fez. A experiência, como a música faz, é transmitida ao outro – que a sente em si mesmo.

Pautado em Marius Schneider, José Miguel Wisnik vai dizer, em *O som e o sentido*:

Na origem do universo, o deus se apresenta, cria-se ou cria outro deus ou cria o mundo, a partir do som. [...] A música ocupa um lugar entre as trevas e a luminosidade da aurora, entre o silêncio e a fala, o lugar do sonho, “entre a obscuridade da vida inconsciente e a clareza das representações intelectuais”. Frequentemente o deus que profere o mundo através do som é um deus hermafrodita, que contém em si o princípio ativo e passivo, o solar e o lunar, a impulsão instantânea e o repouso. O perfil ondulatório do som é erigido ou reconhecido como o próprio “princípio concertante das formas da natureza”. (WISNIK: 1989, p. 35)

A sacralidade da música, portanto, reflete a sacralidade da natureza, da floresta (e vice-versa) – a qual Olénin, por um momento, parece compreender.

Essa compreensão, entretanto, não dura muito, pois tão logo evade essa atmosfera “encantada”, Olénin começa a desvirtuar-se – ou a sentir-se estranho (estrangeiro) com relação àqueles elementos que antes lhe causaram tamanho prazer. Tem medo.

Olénin é incapaz de continuar a existir no estado de natureza, de consciência animal dos outros seres vivos. Em vez disso, ele tem a necessidade de impor uma espécie de formato intelectual a essa experiência, a explicar a experiência a si mesmo em termos de uma teoria racional. (KAUFMAN: 2005, p.225)

No encontro com Lukachka no capítulo XXI, Olénin está intrigado com o cossaco que, apesar de ter assassinado um homem, demonstra alegria e sorri. A noção de circularidade da vida, assim, que ele acabara de apreender na floresta, parece ter se esvaído, e ele volta a racionalizar a existência do selvagem em termos de certo/errado ou bom/ruim, sem considerar a totalidade. “Os olhos do cossaco, fitando Olénin, riam. Parecia ter compreendido tudo o que esse lhe queria dizer, *mas estava acima dessas considerações.*” – escreve o narrador. Ao que Lukachka, então, responde: “- Por quê? Também acontece! Matam também os nossos, não?” (TOLSTÓI: 2010, p.89, grifos nossos). Se, no mundo da selva, predadores e presas se digladiam em prol da harmonia natural, compelidos pelo instinto de preservação, no universo dos cossacos não é diferente: sem a morte, não há vida; sem o lamento, não há o regozijo - e o princípio da natureza, como vimos, é também o princípio do som, da música. É, desse modo, o natural. Eis a ideia que Lukachka quer transmitir, embora, naquele momento, Olénin não possa captá-la. Kaufman postula que o vínculo entre sentido da vida e moralidade é um produto da mente de Olénin: “É um resultado da inabilidade do herói em

imaginar uma ordem existencial fora das categorias morais. De fato, por um breve momento na floresta, o herói experimenta o que uma ordem existencial supramoral pode parecer”. (KAUFMAN: 2005, p.225). Já há algum tempo vivendo em meio a essa natureza e assimilando características de um selvagem, Olénin encontra um oficial da cidade que é exatamente como ele era. A contradição do homem civil vem à tona. Ele se sente atordoado, pois, ao contrário de Beletski, ele está cada vez mais consciente de sua essência natural e dá voz também ao pensamento de Tolstói, herdado de Rousseau, a respeito das características próprias ao homem selvagem:

“Não há aqui burkas nenhuma, nem correntes vertiginosas, nem o Amalat-Bek, nem heróis e facínoras – pensava. – As pessoas vivem como vive a Natureza: morrem, nascem, copulam, continuam a nascer, lutam, bebem, comem, alegram-se e continuam a morrer; e não há a peia das conveniências, apenas as leis que a Natureza formulou para o Sol, a erva, o animal, a árvore. Não têm outras leis...” Era por isso que essas pessoas, comparadas consigo, pareciam-lhe belas, fortes, livres (...). Muitas vezes vinha-lhe a ideia de abandonar tudo, inscrever-se nos cossacos (...), e viver na companhia de tio Erochka [...].(TOLSTÓI: 2010, p.108, grifos nossos).

Neste trecho, a influência de Rousseau no pensamento de Tolstói é bastante clara. As regras/leis da Natureza, aqui, são percebidas como o melhor caminho ou como o único caminho possível para que o homem encontre a si mesmo. Rousseau assevera: “Na ordem natural, sendo os homens todos iguais, sua vocação comum é a condição de homem e quem quer que seja bem-educado para tal condição não pode preencher mal as outras relacionadas com ela.” (ROUSSEAU: 1995, p.14) E ainda: “Observai a natureza e segui a rota que ela vos traça. (...) Eis a regra da natureza. Por que a contrarias? Não verdes que, acreditando corrigi-la, destruíis sua obra, impedis o resultado de seu trabalho?” (ROUSSEAU: 1995, p.24). Olénin, entretanto, apesar da certeza que o leva em direção à Natureza, esse caminho de plenitude onde a harmonia é alcançada, sente que “uma voz qualquer”, um ruído certamente, impede-o de se enveredar, sem olhar para trás, por tal modo de existência. Não fica claro que voz seria essa. Mas é manifesto que Tolstói, como seu mestre, esteja se reportando à voz da razão, à voz das instituições, ou, como já vimos, àquele “pai primordial” de postura coercitiva e autoritária que grita ao homem civil. Em sua teoria da educação, Tolstói sugere, como Rousseau, que os arranjos da vida humana são fundados na coerção e são sustentados pela coerção. “Tolstói considera que todas as organizações sociais e políticas são contrárias [...] ao ideal da harmonia comunitária” (GUSTAFSON: 1986, p.393). A contradição de Olénin ficará ainda mais evidente quando a música tradicional, que não é outra coisa que não a voz melódica da natureza entoada pelos cossacos (a linguagem-raiz desse povo), de caráter supramoral, entrar em cena.

No Capítulo XXVII, Lukachka vai à casa de Marianka, que não o deixa entrar, e, depois de encontrar o cossaco Nazarka, “começou a cantar sobre o cossaco Mingal” (TOLSTÓI: 2010, p. 111). Em seguida, interrompe a conversa e canta seu tema preferido:

*Da aldeia de Izmaïlovo,
Do querido jardim do czar,
O bravo falcão voou para fora,
Atrás dele corria o jovem caçador;
Chamando o falcão para a mão direita.
Responde-lhe o bravo falcão:
‘Não soubeste manter-me na gaiola dourada,
Nem pousar-me na tua mão direita,
Agora vou para o mar azul,
Mato lá um cisne branco,
Como a carne doce do cisne.’⁷² (TOLSTÓI: 2010, p. 111)*

Em *Músicas do Térek*, Agadjánov (1974, p.25) observa que a canção lírica cossaca é repleta de simbolismos. A representação da morte, por exemplo, pode ser traduzida na imagem de uma águia sobrevoando um guerreiro. Um oficial moribundo anuncia sua partida deste mundo através de um “casamento”. Um jovem cossaco pode ser simbolizado por uma pomba azul, uma águia, ou por um falcão (сокол), como no caso da canção entoada por Lukachka. Da mesma forma, o cisne branco pode ser uma metáfora para uma jovem noiva. A canção, portanto, faria alusão, no plano simbólico, ao espírito libertário e arredio do cossaco, que foge ao jugo da classe dominante em direção ao “mar azul” (a liberdade) para encontrar algo que lhe é doce: a beleza, a mulher. Tal interpretação faria jus à personalidade de Lucachka. No volume IV do estudo *Folclore Russo*, publicado em 1959 e organizado por um conselho editorial de cinco autores, há o seguinte comentário: “O falcão em canções folclóricas, como é sabido, é um símbolo de coragem e

Из села было Измайлова,
Из любимого садочка сударева,
Там ясен сокол из садичка вылетывал,
За ним скоро выезживал млад охотничек,
Манил он ясного сокола на праву руку.
Ответ держит ясен сокол:
«Не умел ты меня держать в золотой клетке
И на правой руке не умел держать,
Теперь я полечу на сине море;
Убью я себе белого лебедя,
Наклююся я мяса сладкого, «лебединого».

heroísmo, e o cisne - de beleza. As penas antigas eram usadas em um chapéu.”⁷³ (Астахова: 1959, p.535)

No capítulo XXVIII, Olénin se encontra com o tio Erochka. Como sempre, esse último exsuda vida pelos poros. O mais legítimo ânimo selvagem o acompanha.

O tio Erochka, vindo da isbá do senhorio, entrou no quarto de Olénin bêbedo como um cacho, com a cara vermelha [...], exibindo uma balalaica feita de cabaça, que arranjava além rio. Havia muito que prometera esse prazer a Olénin e estava muito bem-disposto. Ao ver que Olénin estava a escrever, desanimou. (TOLSTÓI: 2010, p.112)

Note que o narrador faz questão de frisar o aspecto não-industrial do instrumento que tio Erochka carrega. Uma balalaica de cabaça, artesanal, arranjada – e não comprada – feita, provavelmente, por um músico. Nas sociedades tradicionais não há, obviamente, lojas de instrumentos ou “divisão do trabalho” – isto é, a especialização de tarefas para otimizar uma dada produção. A integridade do homem significa também que ele se relaciona com todas as etapas de realização daqueles elementos que fazem parte de sua existência essencial. E essencial a esse homem não é só se alimentar ou se abrigar, mas também se comunicar, comungar, transmitir uma sabedoria ancestral, o que pode ser sintetizado em uma só palavra: música. Por isso, as pessoas que tocam um instrumento precisam construí-lo e, nesse esteio, cultivar a madeira, os frutos, o couro, o metal, enfim, as matérias-primas necessárias para a confecção do mesmo – o que significa, sobretudo, que o selvagem cultiva uma estreita relação com seu entorno natural imediato, de onde provém a música, tanto no que toca ao aspecto material, quanto em termos de sonoridade.

Enquanto tio Erochka se *ocupa* em tocar a balalaica – “Sou mestre a tocar isto: toco a música tártara, cossaca, a dos senhores, a dos soldados⁷⁴, uma qualquer” (TOLSTÓI: 2010, p.113) –, Olénin se *preocupa* em escrever, em deixar impressas em seu diário suas memórias a fim de que, no *futuro*, ele possa *refletir* com mais acuidade a respeito do *passado*. Erochka não entende a que aquele hábito pode prestar e o encara com estranhamento, visto que ele não se direciona ao que realmente importa: à fruição do tempo presente, à vida propriamente dita, ao tempo da música. “Pra que escrever, homem? Escuta antes isto, vou cantar para ti. Quando esticares o pernil, já não podes ouvir canção nenhuma. Anima-te!”(TOLSTÓI: 2010, p.113). Kaufman observa, nesse sentido, que

73

Сокол в народных песнях, как известно, символ отваги и геройства, а лебедь — красоты. Встарину их перья носили на шапке.

74

Note que cada tipo de música se refere a um “povo” – a uma coletividade, grupo social, como entendeu Rousseau em sua teoria.

os cossacos possuem “a habilidade de viver espontaneamente no momento, imperturbáveis pelo peso da consciência moral ou das reflexões intelectuais autoindulgentes.” (KAUFMAN: 2005, p.215). Assim, Erochka é possuído pelo ânimo que a música lhe instaura e se põe a tocar, dançar e cantar. A primeira cantiga é de sua autoria:

*Ah, di-di-di-di-di-ram
Onde foi que já o viram?
Foi nas praças, foi nas feiras
Onde vende agulheiros.*⁷⁵ (TOLSTÓI: 2010, p.113)

Em seguida, ele se põe a entoar temas que lhe foram ensinados:

*Gostei da moça na segunda,
Andei na terça a sofrer,
Declarei-lhe o meu amor na quarta,
Na quinta tinha de responder,
Na sexta já estava decidido
Que não fui correspondido
Então, no sábado bendito
Resolvi: matar-me-ei
Mas para salvar a alma
No domingo repensei.*⁷⁶ (TOLSTÓI: 2010, p.114)

Exaltado, então, ele ainda canta mais um tema. Ao mesmo tempo, toca a balalaica e dança ao redor do quarto.

*Vou beijar-te, abraçar-te,
Com fita rubra enfeitar-te
Vou chamar-te Esperança.
Esperança, minha linda,
Tens-me fiel amor ainda?*⁷⁷ (TOLSTÓI: 2010, p.113)

75

А ди-ди-ди-ди-ди-ли,
А где его видели?
На базаре в лавке,
Продает булавки.

76

В понедельник я влюбился,
Весь овторник прострадал,
В среду в любви открылся,
В четверток ответу ждал.
В пятницу пришло решение,
Чтоб не ждать мне утешенья.
А во светлую субботу
Жисть окончить предпринял;
Но, храня души спасенье,
Я раздумал в воскресенье.

77

O entusiasmo de Erochka continua por um bom tempo, até que ele começa a cantar as canções que lhe tocam mais a afetividade: as canções cossacas e tártaras. Em meio a esse arroubo, o velho abruptamente se cala e começa a chorar.

Já falamos acerca das emoções que a música é capaz de insuflar; da capacidade da música de *presentificar* situações passadas, o que Tolstói chegou a chamar de “memória das emoções”. Isso, inevitavelmente, nos conduz à *teoria das bases naturais da cultura e da variabilidade cultural*, de Rousseau, que entende que a música, sobretudo a tradicional, diz respeito às paixões comuns que ressoam dentre os membros de uma mesma comunidade. Além disso, vimos, quando falamos das canções tradicionais russas, que os cossacos do Terek transferem muito facilmente o conteúdo de uma canção a seu próprio humor.

Uma canção daguestanesa era, para ele, a mais comovente. Tinha pouca letra, e todo seu encanto consistia no refrão triste: “Ai, dai, dalalai!”. Erochka traduziu a letra: “O homem levou o rebanho do aúl para os montes, os russos chegaram, queimaram o aúl, mataram todos os homens, levaram todas as mulheres. O homem voltou dos montes: no lugar do aúl era o deserto: não há mãe, não há irmãos, não há casa; ficou só uma árvore. O homem sentou debaixo da árvore e chorou. Fiquei sozinho, sozinho como tu! E cantou: Ai, dai! Dalalai!” E o velho repetiu várias vezes esse refrão uivante, de dilacerar a alma. (TOLSTÓI: 2010, p.115)

Sobre essa passagem em particular, Agadjánov salienta que o refrão “Ai, dai! Dalalai!” é uma espécie de refrão-viajante que, à semelhança de outros, que aparecem em inúmeras músicas cossacas. Como os cossacos russos tiveram uma estreita convivência com tchechenos, dentre outros povos da montanha, essas construções idiomáticas infiltraram-se em suas canções. Quando surgiram, é provável que essas palavras nas canções possuísem uma carga semântica. No decurso dos tempos, entretanto, o componente semântico foi se perdendo gradualmente, e, por tradição, elas permaneceram nas canções como uma onomatopeia simples – substituindo, muitas vezes, um instrumento musical.

Ao expressar o indizível, a música, no contexto das sociedades tradicionais, também tem a função de cura, visto que, segundo Blacking, o valor de uma peça musical é inseparável de seu valor como expressão da experiência humana. “A música pode tornar as pessoas mais conscientes dos sentimentos que experimentam [...]. Mesmo as estruturas musicais mais elementares são formas humanamente significantes que foram criadas e imbuídas de significado na cultura” (BLACKING: 1969, p.40). Desse modo, as canções auxiliam os membros de uma comunidade a lidar com emoções que atingem a coletividade em seu núcleo. Eis o comportamento de tio Erochka:

Поцелую, обойму,
Алой лентой перевью,
Надеженькой назову.
Надеженька ты моя,
Верно ль любишь ты меня?

Ainda a cantar o último refrão, o velho arrancou de repente da parede uma espingarda, correu ao quintal e disparou para o ar. Depois, voltou a cantar com uma tristeza ainda maior: “Ai, dai! Dalalai-a-a!” (...) Alguns cossacos saíram do átrio e secundaram com gritos a canção e os tiros do tio Erochka. (TOLSTÓI: 2010, p.115)

Aqui Tolstói também assinala a emoção que a música liberta (a experiência que ela proporciona ao tornar o passado *presente*) e, nesse sentido, faz tio Erochka pegar sua espingarda e disparar para o ar. A música que, ao infeccionar, causa um sorriso; ou um tiro inofensivo. Ao intoxicar, entretanto, pode agredir seriamente. Eis a tese “defendida” em *A Sonata a Kreutzer*. Mais do que isso, a música torna a experiência de outrem, a sua.

Kustovskii faz uma observação fundamental a respeito dos lamentos (da música russa tradicional):

Um aspecto interessante do gênero é o modo como a estrutura musical está *organicamente vinculada ao processo fisiológico*. O lamento musical possui todos os ingredientes essenciais à expressão fisiológica da tristeza – os soluços, os suspiros, a respiração ofegante, etc. – enquanto permanece dentro dos limites estéticos de uma obra musical.

Lamentos de casamento podem ser executados tanto por uma voz solo quanto por um grupo. No último caso, o lamento é entoado pelas amigas da noiva, que iniciam a performance e agem como o cantor principal – *zapevala*. (WARNER; KUSTOVSKI: 1990, p.12)

Essas canções, portanto, cumprem uma função dentro da comunidade: a do choro, do pranto, da catarse, da cura ou luto, como já salientamos. São formas artísticas de expressão coletiva de uma dor que, nesse sentido, dão forma ao que é indizível a partir de meras palavras e, por fim, redimem o homem; libertam-no.

No capítulo XXIX, fica claro que o livro de Tolstói é uma ode ao trabalho. “Era época de muitos trabalhos. Toda a população cossaca se reunia nos melanciais e nas vinhas. Os pomares estavam cheios de vegetação trepadora e de espessa sombra fresca.” (TOLSTÓI: 2010, p.116). O homem natural é, sobretudo, um homem que labuta junta à natureza ao compasso de seu instinto de sobrevivência – o mais natural, digamos assim, dos instintos. Todos os seres vivos temem a morte e buscam o caminho da vida, mesmo que, na selva, não tenham a real consciência da morte. O trabalho, assim, para obtenção do alimento abundante que a natureza engendra, é levado adiante graças ao pulso da música, traduzida nos *cantos* de trabalho. Esses permeiam cada etapa da lida, dando a essa dinâmica um status de ritual. “Nos pomares verdes e ensombrados, no mar de uvas, por todo o lado se ouviam risos, *canto*, alegria, as vozes das mulheres vestidas de cores vivas e vistosas” (TOLSTÓI: 2010, p.117). Em *Russian Traditional Folksong*, Warner e Kustóvski salientam para o fato de que, na Rússia, cada atividade é acompanhada por uma canção. Viajando pela Rússia de Catarina, a Grande, William Coxe teria relatado:

Em nosso caminho pela Rússia eu fui surpreendido pela propensão dos nativos a cantarem. Até mesmo os camponeses que atuavam como cocheiros, tão logo montavam, começavam a cantar e continuavam cantando, sem a mínima interrupção, por várias horas. Os cocheiros cantam do início ao fim de cada instância, os soldados cantam continuamente durante a marcha, o camponês canta durante suas ocupações mais laboriosas [...] e ainda à noite é possível ouvir o ar vibrar com as notas que nos chegam das aldeias nos arredores. (WARNER; KUSTÓVSKI: 1990, p.2)

Mariana, a principal personagem feminina, após um longo dia de trabalho sob um sol escaldante, volta para casa “alegre e despreocupada” (TOLSTÓI: 2010, p.119). Afinal, ela vive o tempo *presente* em harmonia com seu entorno natural. Para ela, não há intermediários entre a produção do que lhe é essencial e seu usufruto. Ela come daquilo que colhe e que, por sua vez, plantou, cultivou. Ela trabalha diretamente por sua sobrevivência, gozando de independência e coordenando, nesse esteio, as potencialidades do binômio corpo-mente, sem que, para isso, precise subjugar um semelhante ou agredir o meio-ambiente. Ademais, não faria nenhum sentido para ela agredi-lo, visto que tem a ciência plena de que depende desse meio para existir; diferentemente do homem civil, que negligencia sua relação com a natureza porque não trabalha diretamente na produção do que lhe é essencial, apenas usufrui. Daí o tempo ocioso para maquinizar sobre o que não lhe é vital: o passado e o futuro. O presente, nesses termos, qual a natureza, não lhe parece essencial. Na vida das *stanitsas*, entretanto, a música *presentifica* toda e qualquer ação, tornando o “aqui e agora” o único tempo possível. Por isso, Mariana dorme tranquilamente e, apesar de o noivo estar ausente, não sente saudades. “A felicidade é estar com a Natureza, vê-la, falar com ela.” (TOLSTÓI: 2010, p. 127) – Escreve Olénin, ainda inebriado pela força da floresta no capítulo XXXIII. Falar com a natureza, percebe-se, é cantar. Contudo, em seguida, pensando em conquistar o coração de Mariana, observa: “Fosse eu capaz de me tornar cossaco, um Lukachka, roubar manadas de cavalos [...], *cantar cantigas*, matar pessoas e, bêbedo, enfiar-me pela janela para passar uma noite com ela [...]” (TOLSTÓI: 2010, p. 129). E continua: “O mais terrível e delicioso [...] é que eu [...] a compreendo, mas ela nunca vai me compreender. [...] Ela é feliz; é como a própria Natureza, impassível, calma e senhora de si. Então como posso eu [...] desejar que ela compreenda a minha deformação e meus tormentos?” (TOLSTÓI: 2010, p. 129) O ser humano que vai ao encontro da natureza, portanto, assemelha-se a ela. Enovelando-se ao natural, torna-se inteiro, *senhor de si* – ou jamais deixa de sê-lo. E, a exemplo de Lukachka, dentre as inúmeras atividades elementares ao selvagem, *canta cantigas*, ou toca sua balalaica, sua *garmochka*, seu *baraban*.⁷⁸ O capítulo XXXV

Prókhorov salienta que os instrumentos de percussão são conhecidos dos russos desde tempos bastante remotos. Desses, o mais comum é uma espécie de tambor chamado de *baraban*. Quando estive no Cáucaso, pude confirmar isso, pois o *baraban* e a *garmoshka* eram de fato os instrumentos mais presentes. “Depois da metade do século XIX, um novo instrumento chamado de *garmon* ou *garmonica*, uma versão russa do acordeon (...) se tornou o

traz à cena um feriado. É dia de festa. “Foi preparado mais vinho do que de costume. O povo dera por terminados os trabalhos. Dali a um mês os cossacos partiriam em campanha”(TOLSTÓI: 2010, p.134). Se no dia a dia a música é uma constante, em um dia de celebração, ela é a recompensa.

As raparigas adolescentes, noutro extremo da praça, já dançavam à roda e cantavam com vozes fininhas e tímidas. [...] Aqui e ali já se ouviam as cantigas bêbedas dos cossacos em plena pândega. [...] Toda a gente estava nas ruas, mesmo as velhas. [...] De vez em quando, de além-rio chegava o som de tiros de canhão. Sobre a povoação, porém, apenas esvoaçavam sons festivos, variados e alegres. (TOLSTÓI: 2010, p. 135)

No capítulo XXXVIII Lukachka volta à cena. É ele que, nesse momento, vai dar vida a essa espécie de *homem-música* que tanto Tolstói quanto Rousseau acreditam ser o selvagem. Um homem que, de tão imerso no compasso da natureza, em vez de falar, canta; e em vez de andar, dança.

Na praça, desenrola-se uma dança de roda (um *khorovod*) e um canto:

*Por trás do bosque, bosque escuro,
Ai-la-liuli!
Por trás do jardim, jardimzinho verde,
Iam dois moços, dois moços a andar;
Dois moços valentes, solteiros os dois
Andando, andando, de chofre pararam,
Pararam, pararam e discutiram.
Uma linda moça foi ter ao pé deles,
Foi ter ao pé deles, falou-lhes e disse:
Um de vós, rapazes, me irá levar.
Eis que a levou o rapaz mais loiro,
Loiro, de caracóis loiros,
Ele tomava-a pela mão direita,
Ele leva-a, leva-a a toda volta.
Gaba-se aos seus companheiros:
Olhai, amigos, que mulher eu tenho!⁷⁹ (TOLSTÓI: 2010, p.142)*

favorito entre o povo russo”. PRÓKHOROV:2002. P. 14

Из-за лесу, лесу темного, Ай-да-люли!
Из-за садику, саду зеленого
Вот и шли-прошли два молодца,
Два молодца, да оба холосты.
Они шли-прошли, да становилися,
Они становилися, разбранилися
Выходила к ним красна девица,
Выходила к ним, говорила им:
Вот кому-нибудь из вас достануся.
Доставался да парню белому,
Парню белому, белокурому.
Он бере, берет за праву руку,
Он веде, ведет да вдоль по кругу.
Всем товарищам порасхвастался:
Какова, братцы, хозяйюшка!

Em meio a esse canto sobre a vida cotidiana e para a vida cotidiana, já que o mesmo acontecimento que se desenrola na música ocorre na narrativa, é flagrante que o cossaco é autossuficiente não só materialmente, mas também emocionalmente. Sua vida lhe basta tal como é. Daí cantá-la e, cantando-a, ritualizar o cotidiano. Enquanto isso, Olénin está possuído por uma paixão tóxica que, mais uma vez, impede-o de participar da festa, da música, do momento *presente*. “Custasse o que custasse, queria ver Mariana nessa mesma noite e sozinha, dizer-lhe tudo e perguntar-lhe se podia e queria ser mulher dele.” (TOLSTÓI: 2010, p.142). Ele está claramente ansioso com relação ao futuro – ou “mortalmente” ansioso, já que a vida é um fenômeno que se manifesta tão-somente no presente. Por isso, no futuro não há música - e aquele que não é capaz de ser afetado pela música de um povo, jamais será capaz de fazer parte desse povo. Antes que os russos terminem de combinar seus afazeres futuros, a cantoria volta a protagonizar:

*Por trás do jardim, do jardim
Andava, passeava um rapaz.
Andava, passeava pela rua.
Anda pela primeira vez –
Abana a mão direita.
Anda pela segunda vez –
Abana o chapéu de penugem.
Anda pela terceira vez –
Para e atravessa a rua
“Queria eu ver-te
Para dizer-te que fazes mal.
Porque é que, minha linda,
Não saís ao jardim?
Se calhar tens, minha linda,
Desprezo por mim?
Depois, minha linda,
Ficas quietinha.
Mando os padrinhos,
Faço os esponsais.
Caso-me contigo,
Vais chorar comigo.”
Sabia o que devia responder,
Mas não me atrevia a dizer:
Saí de casa para o jardim,
Fui passear pelo verde jardim,
Fiz uma vênha ao meu amigo.
“Dou-te, moça, a minha vênha
E cai o lenço da minha mão.
Toma o lenço, por favor;
Pega-lhe, moça, com a tua mão branca
E ama-me, minha moça querida.
Não sei que fazer,
Que te oferecer.
Ofereço à minha linda moça
Um grande lenço, um grande xaile,
Então, por aquele xaile
Cinco vezes vou beijá-la.”⁸⁰ (TOLSTÓI: 2010, p.144)*

Nesse momento, ainda ansiando pelo futuro, Olénin vai atrás de Marianka. Lukachka, entretanto, “sempre a cantar” (TOLSTÓI: 2010, p.145) – ou seja, absorto no aqui-e-agora, traz Marianka para si. Beija-a. Em seguida, como que traduzindo em ação tudo o que dissemos até agora sobre o papel da música como maior forma de expressão do selvagem (e corroborando a tese de Rousseau de que antes de falar o homem cantou), Lukachka substitui a fala (herdeira do discurso racional) pelo canto (herdeiro de uma linguagem-raiz, primordial, essencialmente natural) para se comunicar com Marianka. Trata-se, igualmente, de um idioma que ele sabe que o forasteiro (Olénin) não compreende.

- *Se calhar tens, minha linda, desprezo por mim?* - Repetiu as palavras da canção (...) e dirigiu-se a Mariana:
- *Tens desprezo por mim?* – voltou a dizer com zanga. – *Caso-me contigo, vais chorar comigo.* (TOLSTÓI: 2010, p.145, grifos nossos)

Как за садом, за садом
Ходил, гулял молодец
Вдоль улицы в конец.
Он во первый раз иде,
Машет правою рукой,
Во другой он раз иде,
Машет шляпой пуховой,
А во третий раз иде,
Останавливается,
Останавливается, переправливается,
«Я хотел к тебе пойти,
Тебе милой попенять:
Отчего же, моя милая,
Ты нейдешь во сад гулять?
Али ты, моя милая,
Мною чванишься?
Опосля, моя милая,
Успокоишься.
Зашлю сватать,
Буду сватать.
Беру замуж за себя,
Будешь плакать от меня». Уж я знала, что сказать,
И не смела отвечать.
Я не смела отвечать,
Выходила в сад гулять.
Прихожу я в зелен сад;
Дружку кланялась.
«А я, девица, поклон,
И платочек из рук вон.
Изволь, милая, принять,
Во белые руки взять.
Во белы руки бери,
Меня, девица, люби.
Я не знаю, как мне быть,
Чем мне милую дарить,
Подарю своей милой,
Большой шалевой платок.
Я за этот за платок,
Поцелую раз пяток».

Enquanto Olénin está afoito e desejoso de um futuro junto a Mariana, essa, como assevera o narrador, continua a se portar no passo de um cotidiano-ritual, o que deixa seu pretendente moscovita intrigado:

Sentia dor porque ela continuava calma como sempre, a falar com ele. Parecia que a nova situação não a emocionava minimamente. Dava a sensação de que não acreditava nele e *não pensava no futuro*. Parecia-lhe que ela o amava apenas no *momento corrente*, que para ela *não havia um futuro* com ele. (TOLSTÓI: 2010, p.147, grifos nossos)

No capítulo XLI, a música surge em um momento de contenda e enuncia a morte:

De repente, do lado dos tchetchenos soaram estranhos sons de uma canção tristonha (...). Os tchetchenos sabiam que não tinham salvação e, para ultrapassarem a tentação de fugir, ataram-se com correias, joelho com joelho, prepararam as espingardas e começaram a cantar a canção da hora da morte. (TOLSTÓI: 2010, p.152)

É preciso estar presente – e só a música pode imbuir o guerreiro da coragem necessária para seguir adiante, pois a música diz respeito à comunidade, à coletividade. Não são apenas alguns na trincheira, mas um povo inteiro, uma ideia de liberdade, um clamor à totalidade. No mais, enquanto há música, há vida em toda a sua plenitude. Por isso, como aponta Wisnik, a música subentende uma espécie de imortalidade:

(...) a música é um espelho de ressonância cósmica que compreende todo o universo sob a dimensão – demasiado humana – da voz. O canto nutre os deuses que cantam e que dão vida ao mundo. (...) Mas o homem que canta profundamente, e realiza interiormente o sacrifício, acede ao mundo divino na medida em que se investe da energia plena do ser, ganhando como homem-cantor a imortalidade dos deuses-cantores. (WISNIK: 1989, p.35)

Os tchetchenos, assim, prestes a morrer, se envolvem em um manto melódico tricotado de vida, sendo, posteriormente, baleados pelos cossacos. Lukachka, em um momento de descuido, leva um tiro de um deles e fica à beira da morte. Uma máxima vem à baila: a certeza de que pode morrer a qualquer momento, mesmo quando tudo parece indicar o contrário, faz do homem selvagem um “prisioneiro” do presente. É preciso, nesse sentido, estar infiltrado em cada momento como se esse fosse o último. Vivê-lo. Não é possível pedir licença para ir deambular pelo passado ou pelo futuro. Para ele, isso é um luxo reservado aos homens como Olénin, rodeados de servos, ocioso. É condição imprescindível para o cossaco estar alerta e viver o que o instante lhe concede intensamente.

Marianka chora pelo momento que vive Lukachka. E Olénin não entende quando ela o despreza. Ele não é parte daquele povo. Jamais entenderia.

No último capítulo, perante a negativa de Mariana, Olénin decide partir o quanto antes. Tio Erochka, entretanto, vai se despedir dele. Nesse ínterim, há outro elemento importante que Tolstói

destaca e que diferencia o universo do homem natural do universo de um homem como Olénin, corrompido pelas contingências da sociedade e, portanto, distante de sua essência: a cura. Para esse homem que vive em relação estreita com a natureza, a cura provém da própria natureza, de forma a auxiliar em processos inerentes ao funcionamento do organismo humano. Por outro lado, a medicina erigida sobre os pilares da civilização teria como cerne a negação da natureza, a negação da capacidade do organismo humano de, em face de elementos que intensificam mecanismos naturais, empreender a autocura. Em *A morte de Ivan Ilitch*, Tolstói, que não suportava médicos, viria a exacerbar sua tese contra a medicina.

Em *Cossacos*, é na voz de Tio Erochka que ele dá seu parecer:

- Não, meu amigo, quanto aos vossos médicos russos, se eu fosse czar, mandava-os enforcar a todos. Só sabem cortar, mais nada. Por exemplo, o nosso cossaco Baklachov: fizeram com que deixasse de ser homem, cortaram-lhe uma perna. Parvos. Para que serve agora o Baklachov? Não, amigo, é nos montes que há doutores a sério. Uma vez, Guirtchik, meu amigo, foi ferido numa campanha, foi neste lugar, no peito, e vossos médicos recusaram-se a tratá-lo; então, chegou dos montes o Saib e curou-o. Eles conhecem ervas, meu amigo [...].
- [...] São os vossos oficiais e coronéis que convidam os doutores dos montes. Entre vós, tudo é falso, falso.⁸¹ (TOLSTÓI: 2010, p.156)

Ao final, depois de muito falar, tio Erochka se mostra compassivo com relação à postura de Olénin, que mais parece um homem que não pertence a lugar nenhum. “Gosto de ti, tenho pena de ti. És um desgraçado, sempre sozinho.” (TOLSTÓI: 2010, p. 157). - o sentido último dessa história não será “dito”, mas *cantado* por tio Erochka que, como o bom selvagem de Rousseau, comunica-se (com mais acuidade) por meio da música:

*É difícil, meu irmão,
Viver numa terra alheia!*(TOLSTÓI: 2010, p. 157)⁸²

Sim, Olénin não pertence a nenhum povo, assim como aqueles que vivem nas cidades foram desconectados de sentidos essenciais de pertença a seu meio – e esse tecido comunal é a música que enreda, localizando, em melodias, a identidade do povo e as atividades de seu cotidiano-ritual.

Em *O som e o sentido*, José Miguel Wisnik, na mesma linha de Rousseau ou Blacking, observa:

81

Tudo é falso, inclusive a música.

82

Мудрено, родимый братец, На чужой сторонке жить!

Um único som afinado, cantado em uníssono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemna-se coletivamente, no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador. Sobre uma frequência invisível, trava-se um acordo, antes de qualquer acorde, que projeta não só o fundamento de um cosmos sonoro, mas também do universo social. *As sociedades existem na medida em que possam fazer música, ou seja, travar um acordo mínimo sobre a constituição de uma ordem entre as violências que possam atingi-las do exterior e as violências que as dividem a partir do seu interior.* Assim, a música se oferece tradicionalmente como o mais antigo modelo utópico da sociedade harmonizada e/ou, ao mesmo tempo, a acabada representação ideológica [...] de que ela não tem conflitos. (WISNIK: 1989, p.30)

A música é experiência do “sagrado”, segundo Wisnik, porque é a tessitura da melodia que instaura um caminho coerente resultante da luta travada entre o som e o ruído. “O som é o bode expiatório que a música sacrifica, convertendo o ruído mortífero em pulso ordenado e harmônico” (WISNIK: 1989, p.31). A música tradicional, sob esse prisma, é *vida*, e aqueles que a entoam, embalados pelos bulícios da natureza, estão *vivos*; por outro lado, o ruído que atormenta a existência nas cidades, quebrando qualquer espécie de harmonia, é a própria *morte*, e, incapaz de alçar ao domínio da música, da harmonia plena (apesar de ter flertado com esse domínio quando esteve na floresta, também sagrada), Olénin é como um *morto*, um vivo-morto, um zumbi. Na verdade, ele é como Ivan Ilitch, como o Senhor de *Senhor e Servo* ou como tantos outros personagens de Tolstói que, alheios à natureza e, portanto, à verdade, ao amor desinteressado, à bondade, à compaixão, às crianças, à mãe, a terra, ao tempo presente, à floresta, à música, aos animais – e tantas outras imagens que o autor usa – vivem em um plano existencial avesso à vida. Essa dicotomia é típica tanto da obra quanto da vida de Tolstói e, certamente, foi ela que o matou. Gustafson salienta que Olénin é um “típico *Estrangeiro* de Tolstói. Ele não tem laços com o mundo. Não tem família, terra pátria, fé ou necessidades” (GUSTAFSON: 1986, p. 55).

Wisnik se aproxima ainda mais de Tolstói quando fala do *valor ambivalente do som*, salientando que esse pode produzir tanto ordem, quanto desordem, atuar como veneno ou como remédio, ser ora vida, ora morte – ou seja, *infeccionar* ou *intoxicar*. “O ruído é destruidor, invasivo, terrível, ameaçador, e dele se extraem harmonias balsâmicas, exaltantes, extáticas” – sublinha. Esse mesmo ruído, que provoca rupturas ao invés de alianças, como a inautenticidade da música que intoxica, segundo a tese de Tolstói, instigaria Pózdnichev a matar em *A Sonata a Kreutzer*. Em *Cossacos*, entretanto, estamos perante a música autêntica, a qual tem o poder de *infeccionar* e que, assim, carrega o discurso de um povo íntegro com ela e da terra em que este povo habita. Por isso, Olénin, por mais que deseje, não pode entendê-la. Ele é de Moscou - e, em Moscou, como na abertura da obra aqui examinada, “tudo é silêncio”. “Tudo é silêncio” sobretudo por que, em Moscou, o homem está apartado da natureza – templo de onde flui a música. Em Moscou, o homem está apartado da vida.

A música primitiva [tradicional] trava antes de mais nada uma relação com o corpo indiviso da terra: seus fluxos germinais intensos são inscritos ruidosamente, dolorosamente, no corpo dos homens e das mulheres, e dessa inscrição se extrai o canto sonoro, o vapor barato da música (ouça-se a fusão de profunda dor e alegria cósmicas que há nas maravilhosas texturas polifônicas da música dos pigmeus do Gabão). Nas estruturas despóticas, onde o corpo da terra e do som é apropriado pelo poder mandante, o som passa a ser privilégio do centro despótico, e as margens e as contestações tendem a se tornar ruídos, cacófonos sociais a serem expurgados. A música começa a dar corpo sutil aos conflitos sociais. (GUSTAFSON: 1986, p. 55)

Eis que retornamos a Rousseau. Se a terra não é de todos, não haverá um canto uníssono que possa comunicar a vontade geral, que possa ser a linguagem-raiz de um povo, enunciando por meio do som o que lhe é essencial. Daí que o Estado despótico, sintetizado no advento da propriedade privada (que também deflagraria o advento da vida civil) determina igualmente uma desvirtuação na realização da música – e nesse rastro, na realização do homem, que deveria ter a natureza como único propósito. Como não pertence de fato a qualquer povo, Olénin não tem uma música ou um discurso comunal que o represente, que o identifique, que o alicerce. A música, em Tolstói, ou melhor, a infecção musical a qual o autor alude, é privilégio do homem natural: dos cossacos, dos camponeses, das crianças, dos ciganos, ou daqueles que estão vivos e, por sua vez, vivem em intermitente relação com a natureza – não só a natureza que os rodeia, mas também (e por causa daquela) a natureza que os constitui. Sabem que dela dependem e, em virtude disso, a tem como extensão de si mesmos.

Tolstói encarava a música sob um prisma muito maior do que o da mera melodia: tratava-se da maior forma de expressão humana. E, como tal, entendia que ela era muito maior que a literatura. Como Rousseau, era por meio de um filtro social que o autor russo via os fenômenos estéticos de seu tempo. A música não era para ele, portanto, um ente isolado e apartado do contexto, mas, quanto mais autêntica, mais enovelada ela estava a seu emissor – e esse, por seu turno, imerso no ventre do povo e da natureza aos quais dava voz.

CONCLUSÃO

Ao escrever este trabalho, à semelhança do homem natural de Rousseau – e do universo do qual ele faz parte –, buscamos a compreensão da integridade dos processos, da totalidade contida na descrição do personagem de Tolstói, o cossaco, e do veículo que distinguimos como seu maior meio de expressão: a música. Por estarmos nos referindo a um indivíduo que, antes de mais nada, é pleno em suas ações, a nossa procura foi por dimensionar sua personalidade também de maneira o mais completa possível – ainda que sob o jugo dos limites que, inexoravelmente, são-nos impostos pela palavra escrita e acadêmica.

Foi sob essa perspectiva, assim, que começamos por descrever o ambiente – a terra, a natureza, os enredos míticos – que compõem o *habitat* do cossaco. Como bem salienta Judith Kornblatt, autora de *The Cossack Hero in Russian Literature*, ao comparar *Cossacos* com outras tramas nas quais o cossaco figura: “A história é melhor entendida em termos da tradição do Cáucaso na literatura russa. As reflexões de Olénin, o protagonista, referem-se muito mais à montanha e aos povos da montanha do que aos cossacos”(KORNBLATT: 1992, p. 92). Sim. Daí a nossa opção, acreditamos que acertada, de nos embrenharmos rente aos meandros das montanhas caucasianas e próximos dos autores que se inspiraram nesse mesmo esteio.

Depois, como nossa proposição inicial residia primordialmente na caracterização do homem natural, decidimos por esmiuçar a teoria do “bom selvagem” de Rousseau. A vastidão da obra do filósofo iluminista, entretanto, é um grande desafio àqueles que sobre ela desejam se debruçar sem perder o fio condutor. Por sorte, encontramos autores que nos ajudaram nessa travessia, possibilitando que mantivéssemos o foco no perfil do selvagem que observa tão somente as leis da natureza, tendo na música, *original e idealmente*, cabe frisar, um modo de construir laços sociais autênticos, profundos. Rousseau nos deu a chave para o entendimento do romance de Tolstói sob o viés que ansiávamos ao sugerir que as primeiras palavras não foram propriamente *faladas*, mas *cantadas*. Isso porque esse homem, antes de ser racional, era demasiado emocional, um poeta. Mas não é só isso: assim como Tolstói, Rousseau busca em sua trajetória a plenitude, uma vida que alie os voos do pensamento à concretude das ações simples, dignas do homem natural. Perto de morrer, Rousseau

Rememorara os raros dias felizes de sua vida, que são aqueles em que podia fundir-se com a natureza, identificar-se com o Cosmos. Jamais homem do Ocidente realizou tão completamente o êxtase do Oriente, “o sentimento da existência despojado de qualquer outra afeição”, essa concentração no fundo do Ser. O melhor passatempo de seus últimos dias era [...] o contato com a vida da terra e todas as recordações que ela evocava [...]. Encantava-se também com a sua música, com as melodias que cantava. (ROLLAND: 1955, p.45)

No romance de Tolstói, vemos que Olénin passa por um episódio semelhante de fusão com a natureza, “onde a consciência de si mesmo como um ser individual acaba por conduzi-lo à consciência da individualidade de cada elemento a seu redor” (KAUFMAN:2005, p.224).

Percebemos que a proximidade com a natureza, assim, impele o homem inequivocamente ao canto. Esse canto, como diz Blacking (1969), não é o que no Ocidente se convencionou chamar de “entretenimento”; pelo contrário, é música “útil”, socialmente funcional. É técnica de trabalho como as *canções de trabalho* dos cossacos russos, compostas de partículas-raiz, invocações e que servem de combustível às ações no campo; ao êxito do plantio e da colheita; é incentivo e testemunho de ciclos naturais; ou, como Tolstói bem elucida, é realização catártica da subjetividade coletiva, que tem, por meio dos lamentos, um lugar para onde escoar suas angústias. Não é à toa que, em região militar e abalada por conflitos torpes, especialmente com “irmãos” tchetchenos, as *canções líricas* formassem um denso complexo. Música e poesia, como nos advertiu Vernadsky, eram o mesmo na Rússia antiga, uma Rússia mais natural.

Correlatamente a isso, tentamos compreender o entendimento do autor de *Cossacos* a respeito da música, já que seria impossível escrever algo pertinente sobre a aparição de canções em suas obras sem esse dado.

Tolstói, pelo que já sabemos de sua vida e obra, era um homem que abrigava uma personalidade em conflito: o residente e o estrangeiro, como explica Gustafson em seu belíssimo estudo, duelavam por um assento em seu espírito. Isso fazia do escritor um homem inquieto, ávido por soluções, por respostas - e cujos anseios eram, inevitavelmente, monumentais - vide a extensão de suas obras.

Ele não queria apenas tornar-se um profundo conhecedor de todas as matérias possíveis, mas, sobretudo, das impossíveis. Não queria apreender somente o inteligível ou o palpável, mas especialmente o inexplicável e o incorpóreo, e, nesse esteio, tudo aquilo que desafiasse sua razão: eis sua obsessão pela morte (ou pela vida) – da qual já falamos em um primeiro trabalho⁸³. Há um elemento, entretanto, que compreende morte e vida, bem como tudo aquilo que de fato existe: o tempo. Em seus sonhos grandiosos, portanto, Tolstói queria capturar algo tão instantâneo e volátil quanto o tempo. E capturá-lo, sem dúvida, implicaria em vivê-lo plenamente, de maneira que não houvesse mais “passado” ou “futuro” nos quais se refugiar. Muitas de suas histórias percorrem a vida de personagens que vivem predominantemente no tempo da ação, no tempo-ritual, no presente

especioso, no aqui-e-agora, e que, em função disso, são felizes. Não se preocupam, apenas se ocupam. Em sua maioria, tratam-se de personificações do homem natural: o camponês, o cigano, o circassiano, o cossaco.

Rousseau caracteriza esse homem em sua relação com o tempo:

Sua alma, que nada agita, entrega-se apenas ao sentimento de sua existência atual, sem nenhuma ideia de futuro, por mais próximo que possa ser, e seus projetos limitados como as suas vistas, mal se estendem ao fim do dia. Tal é ainda hoje o grau de previdência do caraíba: de manhã, vende seu colchão de algodão e, à noite, vem chorar para recomprá-lo, por não haver previsto que careceria dele para noite seguinte. (ROUSSEAU: 2005, p.176)

Não são poucas as vezes em que Tolstói o retrata em sua literatura. Eis Nikita, personagem de *Senhor e Servo* que, por viver o tempo da natureza, não tem receio do futuro, por mais que a atualidade lhe pareça conturbada. Seu patrão, por outro lado, não consegue manter o foco no presente e, em função disso, entra em pânico.

Ele, como todos aqueles que *convivem com a natureza*, era paciente e capaz de esperar calmamente durante horas e até dias, sem sentir inquietação ou irritação. Ouvira o patrão chamá-lo, mas não respondera, porque não queria responder, nem se mover. (TOLSTÓI: 2011, p. 161)

Nesse sentido, Caryl Emerson identificou em Tolstói uma *ansiedade pela música* que, colocada de outra forma, seria uma *ansiedade pelo presente*, já que a música tem a capacidade de engajar o indivíduo no “absoluto presente da performance”. Tolstói ansiava por atualizar suas obras como o homem natural reatualiza seus mitos em rito, concedendo a elas um efeito de performance musical.

Tolstói revisou *Cossacos* substancialmente um sem número de vezes, experimentando-o em verso, prosa, formato epistolar, épico, primeira e terceira pessoas. Ele aparentemente começou com a visão de um personagem, em vez de com um roteiro ou um gênero. (KORNBLATT, 1992, P.192)

Tal fenômeno configura, também, um desejo de *presentificar-se*, qual o selvagem, cujo cotidiano, ao ser permeado pela música, torna-se rito. Outro tempo então é instaurado: o sagrado – a respeito do qual tão bem discorreu Mircea Eliade, que comparou esse tempo à *Eternidade*: “O Tempo sagrado se apresenta sob o aspecto paradoxal de um Tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno *presente* mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos.” (ELIADE: 2008, p.63).

Olénin pôde gozar desse tempo (e da sensação de pertencimento e unidade que ele suscita) quando esteve só na floresta. Sob esse ângulo, o homem é imortal. Daí constatar que a busca de Tolstói pelo homem natural e pelo tempo da música (o tempo presente; o tempo da natureza; o

tempo sagrado) é também uma busca pela imortalidade. Quando, em *Cossacos*, os tchetchenos constatarem que vão morrer, eles cantam e, por esse canto, são infeccionados. Assim, escapam de um oco que lhes parecia certo. Eis, portanto, como capturar o tempo: por meio da música. De posse do tempo, é possível burlar a morte. De posse do sagrado, é possível burlar a morte. É preciso, por isso, cantar, dançar, tocar, ritualizar a vida – viver. E Tio Erochka não cansa de repetir esse mantra selvagem a Olénin.

O que a música causa em Tolstói é, assim, vida (*vontade de viver*) - que não é outra coisa que não uma comunhão com todas as naturezas, sejam elas humanas ou não. Isso, porque, como bem explicou Schopenhauer, a música expressa a essência dos fenômenos, ou como bem explicou Rousseau, a música é veículo primário de comunicação do afeto, ou, como entendemos agora, a música, ao instaurar outro tempo, habita o território do sagrado. Tolstói, entretanto, sensível que era, percebe que a música, para exercer plenamente suas funções, precisa ser rebento de um meio autêntico, natural, sincero, e não fruto dos maneirismos próprios ao homem civil cujo “parecer” suplantou o “ser”. Daí diferenciar a música tradicional (autêntica) da música de compositores como Bach (que o autor ironiza em *Cossacos*) ou Beethoven. A música é autêntica quando seu emissor é o homem natural. Esse não fala apenas por si, mas por uma coletividade.

O Cáucaso, portanto, esse *locus* montanhoso onde a natureza se mescla a homens e mulheres selvagens, não poderia ser devidamente representado em sua complexidade desprovido do elemento musical. Não só por que os inúmeros povos que habitam a região têm na música sua maior via de expressão, mas porque a importância da região para os russos se manifesta na música – ou na poesia, já que, por ali, ambas andam entrelaçadas. Puchkin, o desbravador literário do Cáucaso, escreveu um poema cuja beleza advinha sobretudo da “música” – ou da musicalidade – nele contida, impressionando críticos de sua época. Lérmontov, que tinha a alma afinada pela música, encontrou no Cáucaso a disposição perfeita para criar, não deixando de reproduzir a atmosfera musical que o rodeava em suas narrativas. Assim fizeram muitos outros que sobre os personagens do Cáucaso escreveram.

A música, cabe dizer, mais do que um reflexo da relação do homem com o seu meio ou um veículo de comunicação, como já apontamos no decurso desse trabalho, é uma das múltiplas técnicas que permite que um ecossistema seja cultivado. A agricultura, nas sociedades tradicionais, tem na música um de seus braços, um sistema através do qual o homem interage com a terra, labora junto à natureza, e, a partir daí, obtém o alimento e o alento necessários à sua sobrevivência. Pois se, como vimos, a terra é sagrada, é preciso que a postura do homem, quando diante desse domínio, também o seja. A música é essa linguagem telúrica: idioma ancestral que instaura o tempo *presente* e mítico. A canção é lei da natureza e medida de igualdade, como sugere Rousseau – e, nesse esteio,

faz emergir a verdadeira essência do homem. Esse, assim, entra em comum com seu semelhante. “Todas as famílias felizes se parecem entre si” porque cantam, e, quando o fazem, comungam com seu meio.

Uma comunidade livre é musical. Um homem livre no interior dessa comunidade é um *homem-música*, um homem que se expressa, como Tolstói não deixou de perceber, por meio da melodia perante todos os elementos da natureza com os quais comunga, sejam eles animados ou inanimados e o homem que não compreende a melodia que entremeia essa identidade, essa terra, essa natureza, não pode fazer parte dela. Por isso, Olénin é um estrangeiro. Por isso, Tio Erochka dele se apieda. Disso, podemos concluir também que, para Tolstói, o homem ideal é o *homem-música*, daí sua ansiedade pela música.

Sob esse mesmo pulso, Kaufman compreende *Cossacos* como o resultado de algo que está além das possibilidades humanas e que apenas a “arte” (ou a música) pode capturar, concedendo-nos outra chave para que possamos refletir a respeito dessa obra-prima de Tolstói:

Tanto o narrador, quanto seu personagem, estão engajados, finalmente, em uma busca comum e sempre em expansão por uma verdade superior concernente à vida. Examinado como um todo, *Cossacos* cria e incorpora a própria experiência de ordem existencial que Olénin incessantemente procura, mas que apenas a arte, no final, pode alcançar. (KAUFMAN: 2005, p.233)

Cossacos teria, nesse sentido, aqueles mesmos atributos, ousamos concluir, de uma peça musical.

Por isso, Tolstói só poderia retratar seu herói do Cáucaso – livre das amarras da sociedade civil, imerso no tempo presente, ao embalo da lei (canção) da natureza – como um *Homem-Música*. Eis seu movimento de criação desvendado à luz de *Cossacos*.

BIBLIOGRAFIA

1. Referências bibliográficas em língua portuguesa, francesa e inglesa.

- ANSCHUETZ, Carol. The Young Tolstoi and Rousseau's Discourse on Inequality. **Russian Review**, Oxford, v. 39, No. 4, Oct., 1980. p. 401-425. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/128809>>. Acesso em: 22 May. 2016
- ARONSON, Alex. **Music and the novel: a study in twentieth-century fiction**. Michigan: Rowman & Littlefield. 2008.
- BAGBY, Lewis. **Alexander Bestújev-Marlinsky and Russian Byronism**. Philadelphia: The Pennsylvania State University, 1995.
- BARRETT, T. M. Southern Living (in Captivity): The Caucasus in Russian Popular Culture. **The Journal of Popular Culture**. v. 31, Issue 4, 1998, p. 75-93 . Disponível em: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.0022-3840.1998.3104_75.x/epdf>. Acesso em: 13 sep. 2013.
- BARTLETT, Rosamund. **Tolstói – A Biografia**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2013.
- BASCOM, W. R.. Four Functions of Folklore. **The Journal of American Folklore**, Indiana, v.. 67, n. 266, p.. ,1954, p.75-93.
- BAUD-BOVY, S. Rousseau Musicien. In: **J.J. ROUSSEAU**. Neuchâtel: La Baconnière, 1988.
- BÍBLIA, português. **A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.
- BIRYUKOV, Paul. **Leo Tolstoy: His Life and Work**. [S.l.]: [s.n.], 1911. Disponível em: <https://en.wikisource.org/wiki/Leo_Tolstoy:_His_Life_and_Work/Chapter_9>. Acesso em 15 May 2016
- BLACKING, J.. The Value of Music in Human Experience. Yearbook of the International Folk Music Council, Ljubljana, v. 1, pp. 33-71, 1969.. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/767634>>. Acesso em: 2 Oct. 2016
- BLANCH, Lesley. **The Sabres of Paradise**. New York: The Viking Press, 2004.
- BROWN, Calvin S. **Music and Literature: A Comparison of the Arts**. Georgia: Thompson Press, 2008.
- BROWN, Calvin S. The influence of Music on Literature. "Fiction and the Leitmotiv," in **Music and Literature: A Comparison of the Arts**. Georgia: University of Georgia Press, 1948.
- CLUCK, Nancy Anne. **Literature and music: essays on form**. Provo: Brigham Young University Press, 1981.
- DISSANAYAKE, E. **What Is Art For?** Seattle: University of Washington Press, 1988.

EIKHENBAUM, Boris Mikhailovich. **The young Tolstoy**. New York: Ardis Publishing, 1972.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Tratado de História das Religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

EMERSON, Caryl. *What is Art?* and the Anxiety of Music. **Russian Literature**, [S.l.], v. 40, Issue 4, Nov. 1996, p. 433-449. Disponível em: <<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0304347997817139>>. Acesso em: 3 Jan. 2017

ÉSQUILO. **Prometeu Acorrentado**. [S.l.]: eBookLibris, 2005. E-Book. Disponível em <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/prometeu.html>>. Acesso em 5 Oct. 2016

FELD, S. Sound structure as social structure. **Ethnomusicology** 28: Philadelphia, p. 383-409, 1984.

FUKIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. **A visão Bântu Kôngo da sacralidade do mundo natural, [201-?]**. Disponível em: <www.acbantu.org.br>. Acesso em: 9 Mai. 2016

GARDEN, E. Tchaikovsky and Tolstoy. **Music & Letters**, Oxford, v. 55, n. 3, p. 307-316, Jul., 1974,. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/734227>>. Acesso em: 04/05/2015.

GUSTAFSON, Richard F. **Leo Tolstoy - Resident and Stranger**. Princeton: Princeton University Press, Princeton, 1986.

HALLIWELL, Stephen. "And then they began to sing." -Reflections on Tolstoy and Music. **Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences**, Helsinki, v. 9, p.45-64, 2010.2010.

JEPSEN, Laura. To Kill like a Cossack. **South Atlantic Bulletin**, v. 43, n. 1. Jan., 1978, pp. 86-94. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3199167>>. Acesso

KAUFMAN, Andrew D. Existential Quest and Artistic Possibility in Tolstoi's *the Cossacks*. **The Slavonic and East European Review**. London, v. 83, No. 2 pp. 208-233., Apr., 2005, Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4214086>>. Acesso em:

KELLY, Laurence. **Lérmontov: Tragedy in the Caucasus**. London: Tauris Parke Paperback, 2003.

KING, Charles. **The Ghost of Freedom: a History of the Caucasus**. New York: Oxford University Press, 2009.

KORNBLATT, Judith. **The Cossack Hero in Russian Literature - A Study in Cultural Mythology**. . Winsconsin: University of Wisconsin Press, 1992.

LAVRIN, Janko. Some Notes on Lérmontov's Romanticism. **The Slavonic and East European Review**. London, v, 36, n. 86, Dec. 1957, p. 69-80. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4204906>>. Acesso em:

LAYTON, Susan. Russian Literature and Empire: **Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy**. New York: Cambridge University Press, 1994.

LÉRMONTOV, Mikhail. **O Herói do Nosso Tempo**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1999.

- LONDON, Jack. **Caninos Brancos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- MANN, Thomas. **O pensamento vivo de Schopenhauer**. Trad. Pedro F. Amaral. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960.
- MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.
- MARKOVITCH, Milan I. **Jean-Jacques Rousseau et Tolstoï**. In Edição 54 de Revue de littérature comparée. Genève: Slatkine Reprints, 1928.
- MARKS, Jonathan. The Savage Pattern: The Unity of Rousseau's Thought Revisited. *Polity*, v. 31, n. 1. [S.l.]: Palgrave Macmillan Journals. Disponível em: <www.jstor.org/stable/3235368> . Acesso em: 12 Jul. 2016
- MELZER, Arthur. **The Natural Goodness of Man: On the System of Rousseau's Thought**. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- MERRIAM, A. **The Anthropology of Music**. Northwestern Evanston: University Press. Evanston, 1964.
- PRÓKHOROV, Vadim. **Russian Folk Songs – Musical Genres and History**. London: The Scarecrow Press, 2002.
- QVORTRUP, Mads. **The political philosophy of Jean-Jacques Rousseau**. Manchester: Manchester University Press, 1988.
- RIBEIRO, Solange de Oliveira. **Literatura e Música**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- ROLLAND, Romain. **O pensamento vivo de Rousseau**. São Paulo: Livraria Martins, 1960
- _____. **Tolstoy**. Boston: E. P. Dutton, 2007.
- ROUGET, Gilbert. **Music and Trance - a theory of the relations between music and possession**. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- ROUSSEAU, J.-J. **Emílio ou da Educação**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1995.
- _____. **Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music**. New England: University Press of New England, 1998.
- _____. **As confissões**. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S. A (Ediouro), [s.d.].
- _____. **Discurso sobre as ciências e as artes**. In O contrato social e outros escritos, tradução de Rolando Roque da Silva. São Paulo: Editora Cultrix, [s.d.]
- _____. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- SCHER, Steven Paul. **Word and Music Studies: Essays on Literature and Music (1967-2004)**. New York: Rodopi. Amsterdam, 2004.
- SCHOPENHAUER, Artur. **Dores do Mundo**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro (Ediouro), [s.d.]

SCOTT, John T. Rousseau and the Melodious Language of Freedom. **The Journal of Politics**. Chicago: v.. 59, n. 3, Aug. 1997..

_____. The Harmony between Rousseau's Musical Theory and His Philosophy. **Journal of the History of Ideas. Philadelphia**, v. 59, n. 2, Apr.1998. Publicado por: University of Pennsylvania Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3653977>>. Acesso em: 3 Oct. 2016

SEATON, Albert. **The horsemen of the steppes: the story of the Cossacks**. Editora Barnes & Noble Books. Pennsylvania State University, 1996.

SILVEIRA, Carlos Roberto; RIBEIRO, Alan Barcelos. O Pensamento Filosófico De Schopenhauer Sobre A Música E Suas Possíveis Contribuições Para A Educação Musical Brasileira. **Theoria – Revista Eletrônica de Filosofia [on-line]**. v.. 4, n. 9, [S.l.]: [s.n], 2012. Disponível em: <http://www.theoria.com.br/edicao0212/schopenhauer_e_a_musica.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2016

SIMMONS, Ernest J. L. N. Tolstoi: A Cadet in the Caucasus. The Slavonic Year-Book. American Series. Cambridge, v. 1 , pp. 1-27, 1941. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3020249>>. Acesso em: 15 Oct. 2016

SIMON, Julia. **Singing Democracy**: Music and Politics in J-J. Rousseau's Thought. Journal of the History of Ideas. Philadelphia, v. 65, n. 3, Jul., 2004. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3654140>>. Acesso em: 12 Feb. 2017

SIMPSON, Matthew. **Compreender Rousseau**. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

SKINNER, Barbara. Identity Formation in The Russian Cossack Revival. **Europe-Asia Studies**, [S.l.], v.46, n.6, 1994. p. 1017-1037. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/152892>>. Acesso em: 7 Apr. 2015

SMITH, Jeffrey A. Natural Happiness, Sensation, and Infancy in Rousseau's Emile. **Polity**, [S.l.], v.. 35, n. 1, Autumn, 2002. Palgrave Macmillan Journals Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3235472>>. Acesso em: 25 May 2015

TAYLOR, Eric. Rousseau's Conception of Music. **Music & Letters**, Oxford, v.. 30, n. 3, 1949. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/731007>>. Acesso em: 30 Jan. 2016

THOREAU, H.D. **Walden**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

TOLSTÓI, Lev. **A morte de Ivan Ilitch e outras histórias**. Tradução de Tatiana Belinky. São Paulo: Editora Manole, 2011.

_____. **A Sonata a Kreutzer**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Editora 34, São Paulo, 2007.

_____. **Cossacos**. Tradução de Filipe Guerra e Nina Guerra. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010.

_____. **Khadji-Murát**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. _____. **Anna Kariênina**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

- _____. **Guerra e Paz**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- TOLSTOY, Alexandra. Tolstoy and Music. **Russian Review**, Oxford,, v. 17, n. 4, Oct., 1958. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/125796>>. Acesso: 25/5/2014.
- TOLSTOY, Count Sergius; MAUDE, Aylmer. Music in Tolstoy's Life. **The Musical Times**, [S.l.], v. 67, n. 1000, Jun. 1926. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/912897>>. Acesso: 25 Fev. 2014
- VERNADSKY, Nina. Lérmontov in Russian Music. **Slavonic and East European Review. American Series**. [S.l.], v.. 2, n. 1, , p. 6-30, Mar., 1943. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3020131>>. Acesso em: 11 Dez. 2016
- VERNADSKY, Nina. The Russian Folk-Song. **The Russian Review**. Oxford, v. 3, n. 2, p. 94-99, Set. 1944. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/125412>>. Acesso em: 12 Oct. 2016.
- VON HAXTHAUSEN, Baron August. **The Tribes of Caucasus** – with an account of Schamyl and the Murids. London: Chapman, 1855.
- WARNER, Elizabeth A.; KUSTOVSKII, Evgenii S. **Russian Traditional Folk Song**. Liverpool: Hull University Press, 1990.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido – Uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- WORTON, Michael. **Intertextuality: Theories and Practice**. Manchester: Manchester University Press, 1991.

2. Referências bibliográficas em idioma russo

- Астахова А.М. и др. (ред.) **Русский фольклор. Материалы и исследования**. Том IV. - Ленинград: Издательство Академии Наук СССР, 1959. — 535 с.
- БЕЛЕЦКАЯ, Е. М. **Казачество в народном творчестве и в русской литературе XIX века: монография**. [S.l.]: Золотая буква, 2004
- Ж. Ж. РУССО: PRO ET CONTRA**. Идеи Жан Жака Руссо в восприятии и оценке русских мыслителей и исследователей (1752—1917). Санкт Петербург: РХГА, 2005.
- ЗАСЕДАТЕЛЕВА, Л.Б. **Терские казаки** (середина XVI - начало XX в.): Историко-этнографические очерки. - М.: Изд-во МГУ. 1974.
- КАРАУЛОВ, М.А. **Терское казачество в прошлом и настоящем**. (Памятка терского казака). Владикавказ: [s.n.], 1912.
- КОЛОМИЕЦ, В.Г. **Очерки истории и культуры терских казаков**. Нальчик: Эльбрус, 1994.

- КРАВЦОВ, Н. **Очерк о начале Терского казачества**. Харьков, [s.n.], 1882.
- МАЛИНИН, К. **Терские казаки**. М., [s.n.], 1908.
- ОМЕЛЬЧЕНКО, И.Л. **Терское казачество**. Владикавказ: Ир., 1992.
- ПАНКРАТОВ, Ф. **Гребенцы в песнях**. Владикавказ, [s.n.], 1895.
- Песни Терека: **Песни гребенских и сунженских казаков**. Грозный, [s.n.], 1974.
- ПОПКО, И.Д. **Терские казаки с стародавних времен**. Вып. I. Гребенское войско. Санкт-Петербург: [s.n.], 1880.
- ПОТТО, В. А. **Два века терского казачества (1577-1801)**. В 2-х томах. Владикавказ, [s.n.], 1912.
- ПУТИЛОВ, Б.Н. **Исторические песни на Тереке**. / Под ред. Б.Н. Двинянинова. Грозный, [s.n.], 1948.
- ПУТИЛОВ, Б.Н. **Песни гребенских казаков**. Под ред. Н.И. Пруцкова. Грозный, [s.n.], 1946.
- ПУШКИН, А.С. **Кавказский пленник**. [On-line] Disponível em <<http://rvb.ru/pushkin/01text/02poems/01poems/0785.htm>> Acesso em: 16 Fev. 2017
- СТЕФАНОВСКИЙ, П.Ф. **О песнях терского казачества**. 1891.
- СОДОРИН, Борис. **Шалыпин и Рахманинов посещают Льва Николаевича Толстого**. [on-line]. 2009. Disponível em: <http://nastyha.ru/shalyapin/poseschayut_tolstogo>. Acesso em: 2 Okt. 2015
- ТКАЧЕВ, Г.А. **Гребенские, терские и кизлярские казаки**. Владикавказ., 1911.
- ТОЛСТОЙ, Л. Н. **Избранные Дневники 1847-1894 Годы**. [On-line] Disponível em: <<http://croquis.ru />>_Acesso em: 9 Okt. 2016
- ТОЛСТОЙ, Лев. **Казаки. Азбука-Классика**. Санкт-Петербург, [s.n.], 2008.
- ШАМБАРОВ, Валерий. **Казачество - История Больной Руси**. Алгоритм Эксмо. Москва, 2007.

ANEXO I –
Fotografias tiradas durante expedição ao Cáucaso Russo

Figura 1 – Foto da janela do vagão do trem de São Petersburgo para Vladkavkaz.

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 2 – Sessão de Etnomusicologia conduzida por Iúri Tchirkov em *Ekaterinográdskaia* na casa de cossaco Iliá.

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 3 – Detalhe da anciã durante a sessão de etnomusicologia.

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 4 – Mesa cossaca.

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 5 – Detalhe das iguarias servidas à mesa cossaca, como o kotlėti, uma espécie de quibe.

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 6 – Anciã cossaca a fiar de modo artesanal.

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 7 – Casa cossaca típica em uma stanitsa em Stávropol.

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 8 – Detalhe de pomar em casa cossaca.

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 9 – Cossaco orgulhoso de sua identidade em Ekaterinográdskaia.

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 10 – Estátua do escritor Púchkin em Ekaterinográdskaia.

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 11 – Exemplares de Cossacos, obra de Tolstói, em museu em Kabardino-Balkária.

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 12 – Criação de cordeiro. A carne do animal é bastante consumida na região.

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 13 – À mesa farta em Ekaterinográdskaia.

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 14 – Detalhe do ombro de Iliá, com tatuagem que retrata o Cáucaso.

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 15 – Iliá no quintal de sua casa, em *Ekaterinográdskaia*.

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 16 – Quintal de casa cossaca.

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 17 – Criação de gansos em casa cossaca em Stávropol

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 18 – Galinheiro em propriedade cossaca.

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 19 – Família em localidade de Stávropol. No Cáucaso, a temperatura pode ultrapassar os 40 graus no verão.

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 30 – Música à mesa em Ekaterinográdskaia.

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 21 – Interior e igreja ortodoxa no Cáucaso.

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 22 – Padre da Igreja Ortodoxa, chamado de батюшка.

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 23 - Interior de uma típica casa cossaca.

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 24 – Interior de uma casa cossaca típica.

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 25 – Cossacos em apresentação em Stávropol.

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 26 – Cossaco com sua garmochka em Stávropo

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 27 -Pirog Ossetínski: prato típico do Cáucaso

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 28 – Rio afluente do Térek no Cáucaso..

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 29 – Rio afluente do Térek no Cáucaso

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 30 – Mulher cossaca em stanitsa de Stávropol.

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 21 – Casal cossaco em Karatcháevo-Tcherkédia

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

Figura 32 – Montanhas de Dombai, em Karatcháevo-Tcherkéssia

Fonte: ALMEIDA, Luiza. [Acervo Pessoal], 2013.

ANEXO II –
Letras de Canções dos Cossacos de Grében gravadas pelo
Conjunto de Música Tradicional Cossaca *Bratina*

Еще не два сокола

(Canção épica-lírica)

А, ещё не два со-..., ой, сокола,
Ой, да два соколика вылета-..., ой, вылетали.
А, ещё из Царя-, али да града,
Ой, два молодца выезжа-..., ой, выезжали.
А, ещё из Черного, ой, ли моря,
Ой, да два к(о)раблечка выплыва-..., ой, выплывают.
Ай, они выплывают, ещё на корабличках да сидят,
Ой, да на к(о)раб(а)личках злые ту-..., ой, злые турки.
Ай, они злые турки ещё тут точёненьками,
Ой, да своими только весёльцами,
Ой, да корабль в море погреба-..., ой, погребают.
А, они погребали, ещё та злачёненьками,
Ой, да своими только рулёчиками,
Ой, да корабль в море поправля-..., ой, поправляют.

Уж вы бабочки, бабёночки мои

Уж вы бабочки, бабёночки мои,
Чернобровые хорошенькие.
Уж не вы ли меня высушили.
Присушили русы кудерцы мои
На моёй буйной головушке.
Присушивши, стали гладить и чесать,
Причесавши, стали в гости зазывать.
Ты зайди, зайди, удала голова.
Разливалась в поле талая вода,
Затопляла все зеленые луга,
Оставался один маленький лужок,
Столковался по мне миленький дружок.

Я мощу, мощу калиновый мосток.
Через тот мосток сама я перейду,
За собою дружка мила первяду.

Ещё ни сестра-то брата

(Canção lírica)

Ещё ни сестра-та ли брата,
Е-ой, да вот братца она встреча-..., встречала.
У(в)стречала, ой, да ещё за два повода да коня,
Е-ой, да коня она принима-..., принимала.
Принимала, е-ой, да ещё горячьми-та слезми,
Е-ой, да коня она облива-..., обливала.
Обливала, е-ой, да ещё ты здорово, братец,
Е-ой, да мой братец да родимай.
Е-ой, да ещё ты дозвольт-ка, братец,
Е-ой, дозвольт, братец, тебя спроси-..., спросить(я).
Е-ой, да ещё каковая ли служба.
Е-ой, да твоя служба лу-..., ой, лучша.
Е-ой, да ещё зимовая да служба,
Е-ой, да коню корму не -..., ой, нету.
Е-ой, да ещё как коню корму много,
Е-ой, да молодцу она весе-..., веселья.

Ой, да как по улице

(Canção histórica)

Ой, да как по улице но...но было, да...
Было вдоль по широ-о-(а)-о-кой,
Было вдоль по широкой.
Ой, да как по (е)й но...но идёт да...
Идёт Долгору-у-(а)-к(а)й,
Идёт Долгорук(а)й князь.
Ой, да с барабанами да идёт, да...
Идёт музыка-а-нтами,
Идёт с музыкантами.
Ой, да за ним но...но идёт, да...
Идёт красная де-е-(а)-вица.
Идет раскрасавица.

Это, это прежн(е)я но князя, да...
Это прежняя спо-а-любовница,
Прежняя сполюбовница.
Ой, она плачет, она радает
Она плачет, всё плачет рыда-а-ет, да...
Она плачет, рыдает.
Ой, да Долгорукового князя, да...
Она проклина-а-ет,
Она проклинает.

ANEXO III

**CD com Canções dos Cossacos de Grében interpretadas pelo
Conjunto de Música Tradicional Cossaca *Bratina***