

AURORA FORNONI BERNARDINI

Neste texto foram utilizados trechos do prefácio da autora a *As Obras-primas de Leon Tolstói* (Rio de Janeiro, Ediouro, 2000).

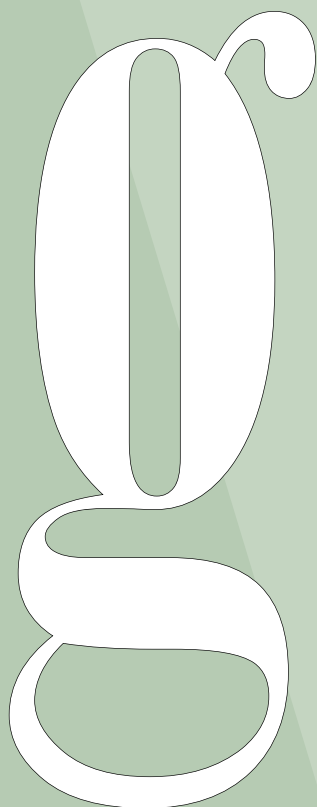
Considerações à margem de



Anna Kariênina,
de Liev Tolstói,
tradução de Rubens
Figueiredo, São
Paulo, Cosac Naify,
2005, 816 p.

**AURORA FORNONI
BERNARDINI**
é professora de
pós-graduação em
Literatura Russa da
FFLCH-USP.

Anna Kariênina



rande foi o interesse suscitado pela nova edição do romance *Anna Kariênina* (1873-78) publicado pela Cosac Naify em 2005, na boa tradução direta do russo de Rubens Figueiredo. Foram até organizadas reuniões de leitores de Tolstói para discutir questões referentes à obra: de uma delas participei e nas anotações que preparei e nas conclusões a que chegamos me baseio agora para reproduzir aqui alguns pontos que suscitaram interesse.

Verifica-se que o romance de Liev Tolstói (1828-1910) se desenvolve em volta de dois núcleos distintos, embora entrelaçados, cujos centros são Kitty-Liévin e Anna Kariênina-Vrónski e, ao mesmo tempo, vida rural e vida citadina.

O que chama primeiramente a atenção é, obviamente, o caso sentimental de Kariênina e suas implicações: como pode acontecer a uma mulher casada – no caso, estrela exemplar da alta sociedade de São Petersburgo –, de se apaixonar por um jovem galante e impetuoso, também da alta sociedade, e de descobrir de repente que não ama o marido e se perguntar, ao ver suas orelhas pontudas, seu andar de pés chatos, suas juntas que estalam, como pode ter ficado com ele durante oito anos sem nunca se incomodar com isso e com tudo o que o envolvia?

Essas orelhas pontudas, comparadas muitas vezes pela crítica ao fio solto que incomoda Emma Bovary no terno do marido quando também percebe não amá-lo, são um exemplo do uso da metonímia – no caso, a parte pelo todo – tantas vezes

empregada por Tolstói para produzir o fenômeno do estranhamento. Mas também há outros usos, a meio caminho entre a metáfora e o símbolo: o pão pela hóstia e a hóstia pela religião católica, em *Ressurreição* (1898), a espécie animal (os cavalos) pela humana, e vice-versa em *Kholstomér* (1860), etc. Confluem para o mesmo efeito, que também foi chamado *desautomatização* ou *singularização*, a construção da metonímia, essa figura tradicional da retórica, em escada ou em paralelo, cumulativamente, tal como ocorre em *Três Mortes*, (1858): a árvore que morre sob os golpes do machado e adquire características humanas (“estremeceu por inteiro, inclinou-se e aprumou-se rapidamente, vacilando assustada sobre sua raiz”), paralelamente a uma dama de feições belas e esguias que não quer morrer, e a um cocheiro que só tem as botas para dar em troca de uma campa.

Cabe, numa leitura literária de Tolstói, o reconhecimento dessas e de outras técnicas bastante conspícuas em suas obras que contribuem para “a arte de interessar, a arte de chocar”, etc., sem nunca esquecer, porém, “esse pouquinho que é arte” ou, como disse o escritor comentando a frase de um discípulo do pintor Karl Briullov, seu contemporâneo, que havia ficado surpreendido com os retoques dados pelo mestre a um seu esboço, transformando-o em obra de arte: “L’enseignement des écoles s’arrête là où commence *le petit peu*, donc là ou commence l’art” (Tolstói, 1971, pp. 200-1).

Voltando a Anna Kariênina e aos círculos citadinos, a atitude de Tolstói em relação a essa personagem é, no mínimo, contraditória. Após tê-la representado em todo o seu esplendor, em lugar de reconhecer ao menos sua honestidade por deixar um marido a quem já não tolera e por ter a coragem de arcar com a desaprovação da sociedade, etc., a faz cair até o ponto extremo, e isso não acontece somente pelo fato de ele não advogar o adultério (notadamente, o das mulheres, visto que a dócil Dolly é acompanhada com simpatia em seu abnegar-se a um marido infiel). Veja-se o que diz Górkí (2006, pp. 16-7) em suas agudas reminiscências sobre o conde:

“A meu ver, ele demonstra uma hostilidade irreconciliável para com a mulher – se ela é uma criatura não totalmente limitada, não uma Kitty ou uma Natacha Rostova –, e gosta de puni-la. Será a hostilidade do homem que não soube haurir tanta felicidade quanto poderia ou a hostilidade do espírito contra os ‘humilhantes ímpetos da carne’? Mas é hostilidade e uma hostilidade fria, como em *Anna Kariênina*”.

Já, no campo, quanto à “limitada” Kitty, ela é premiada com o máximo de felicidade a que se pode aspirar nessa terra. Pronta – após ter sofrido na carne os males de sua exaltação juvenil (e aqui, novamente, o paralelo com Natacha Rostova de *Guerra e Paz* é irresistível) – para tornar-se uma mãe de família e um anjo do lar, é amada pelo marido “não tão puro quanto ela” que lhe entrega seu diário íntimo, penhor da futura fidelidade e confiança irrestrita (numa alusão direta ao que de fato ocorreu entre o impetuoso Liev Tolstói e a ainda adolescente Sófía Andrêievna, sua mulher).

Em volta desses dois pares arquetípicos que sustentam o enredo do livro e mantêm vivo o interesse, trama-se uma série de considerações sócio-moral-político-filosóficas, em geral em forma de diálogos, que, uma vez saciada a curiosidade (também arquetípica) do leitor por aquilo “que irá acontecer”, resultam ser intrigantemente atuais.

Veja-se, por exemplo a conversa entre Liévin e seu irmão Nikolai, ainda eivada dos ressaibos da libertação dos servos da gleba (1861):

“– Estamos organizando uma cooperativa de serralheiros em que tudo será comum: trabalhos, lucros e até as principais ferramentas.

– Onde irão instalar a cooperativa? – perguntou Liévin.

– Na aldeia de Vozdriema, na província de Kazan.

– Por que numa aldeia? Em geral nas aldeias nunca falta trabalho. Para que quererão ali uma cooperativa de serralheiros?

– Porque o camponês continua escravo

como antes e o que desagrada a vocês, tanto a Serguei como a você, é que vão tirá-lo dessa escravidão” (Tolstói, 1970, p. 91).

Ou, veja-se novamente Liévin, que já semeou sua idéia-tese a favor de se conservarem os métodos tradicionais de trabalho do mujique, em conversa com Stiépan Arkaditch (o marido folgazão de Dolly), que assim se manifesta: “– Quer dizer então, que, segundo você, o fator representado pelo trabalhador agrícola deveria ser considerado e deveria orientar a escolha dos métodos agrícolas...” (p. 168). Ou, finalmente, após a leitura das obras de Stuart Mill e dos livros socialistas por Liévin – que descrevem condições, segundo ele, com as quais a Rússia nada tinha em comum –, repare-se como o próprio narrador conclui sua tese:

“[...] na maioria dos casos, quando o capital era investido à maneira européia [os trabalhadores e a terra] produziam pouco e isso acontecia simplesmente porque os camponeses queriam trabalhar apenas ao seu jeito, e assim trabalhavam bem, e Liévin percebia que essa resistência não era fortuita mas constante, e tinha por base o espírito do povo” (p. 340).

À parte as declarações explícitas e reiteradas como essa, ficamos muitas vezes interessados em saber onde estaria a voz de Tolstói entre a dos vários interlocutores, quanto a outras questões candentes ou às de que ele mais gostava de tratar. No que ele acreditava, o que ele propunha, realmente?

Curiosidade legítima, convenhamos, não só por ter sido Tolstói, proverbialmente, um escritor de tese e, portanto, a esperar que suas propostas fossem discernidas, mas por estarmos, nós leitores, contagiados por sua própria atitude. Recorramos novamente a Górki (2006, p. 51) que, no livro citado, nos esclarece: “L.N. não gostava de falar de literatura, mas interessava-o vivamente a personalidade do escritor”.

Vamos, então, tentar conhecer um pouco mais de sua personalidade por suas próprias palavras.

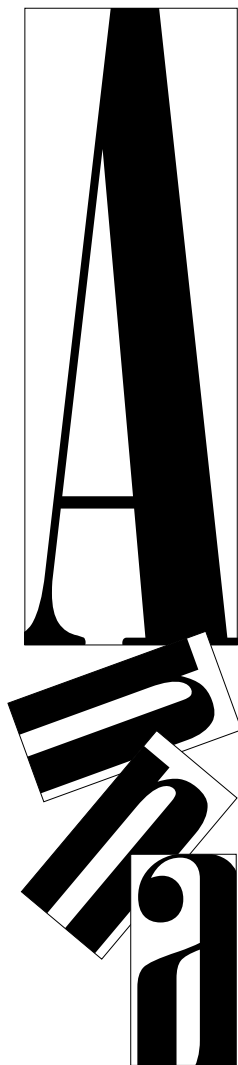
DIÁRIOS E OUTROS

Nas páginas dos diários que manteve até praticamente o fim da vida pergunta-se ele, aos 26 anos:

“Quem sou eu? Um dos quatro filhos de um tenente-coronel aposentado, órfão de pai e mãe desde a primeira infância, educado por mulheres e por estrangeiros e que, sem ter tido uma educação mundana ou intelectual, fez seu ingresso no mundo aos 17 anos. Não sou dono de grandes riquezas, nem ocupo na sociedade um lugar particularmente brilhante, entretanto, meu amor-próprio é desmedido. Sou feio, grosseiro, sujo e mal-educado, no sentido mundano do termo. Sou irascível, aborrecido, intolerante e arredio como uma criança. O que sei, aprendi sozinho, de uma forma descosida, dando voltas. Sou intemperante, indeciso, inconstante, tola mente vaidoso e expansivo com os fracos. Não sou corajoso. Minha preguiça é tal que o ócio tornou-se para mim uma necessidade. Sou honesto no sentido de que amo o bem e fico descontente comigo mesmo quando sinto que me afastado dele. Entretanto, existe algo que eu amo muito mais que o bem: a glória. Sou tão ambicioso que, se tivesse que escolher entre a glória e a virtude, temo que escolheria a primeira. Com certeza, falta-me modéstia. É por isso que pareço tímido, por fora, enquanto por dentro sou orgulhoso”.

Bem mais tarde, aos 70 anos, fazendo uma espécie de balanço, escreve:

“No que diz respeito à minha vida, eu a considero do ponto de vista do bem e do mal que pude fazer e me dou conta de que toda minha longa existência se divide em quatro períodos: a primeira época, poética, maravilhosa, inocente, esfuziante da infância, até os 14 anos. Depois, esses vinte anos horríveis de depravação grosseira a serviço do orgulho, da vaidade e, principalmente, do vício. O terceiro período, de dezoito anos, vai de meu casamento à minha ressurreição espiritual: o mundo poderia classificá-lo



como moral, visto que nesses dezoito anos levei uma vida honrada e regular, sem nunca me abandonar àqueles vícios que a opinião pública reprova, mas interessando-me estritamente por aquelas preocupações egoístas pela família, pelo nosso bem-estar, pelo sucesso literário e por todas as minhas satisfações pessoais. Finalmente, a quarta fase, a que vivo agora, depois de minha redenção moral. Disso tudo, nada desejava mudar, a não ser os maus hábitos que adquiri durante os períodos precedentes” (Tolstói, 1929).

Com efeito, aos 31 anos, quando em 1859 o conde Tolstói, já tenente, mas desligado da vida militar e famoso na corte do czar Alexandre II pelo livro escrito após sua participação na campanha da Criméia, *Contos de Sebastópolis*, começou a novela *Felicidade Conjugal*, estava no fim daquele mencionado período de devassidão e libertinagem, e a idéia do casamento não lhe era estranha. Pelo contrário, por essa obra admirável, escrita em parte, conforme notou Boris Schnaiderman ao introduzi-la, no estilo idílico de Ivan Turguêniev, ao descrever a vida no campo da pequena nobreza russa, vê-se que estamos diante de um verdadeiro e brilhante tratado de psicologia conjugal. Tanto a figura de Macha quanto a de seu marido, vinte anos mais velho, Serguei Mikháílitch, são apanhadas em aspectos fundamentais, raramente tão aprofundados e tão dinâmicos, em seu desenvolvimento. Macha, a mocinha encantadora que “vive só enquanto a admiram e apenas fica sozinha deixa-se abater e nada lhe agrada; é tudo para exhibir, nada para si mesma”, transforma-se na jovem senhora cobiçada na corte, que tem a sensação do abismo que a seduz e, mesmo assim, como que levada por algum espírito maligno que sempre acompanha a juventude e a beleza, deixa-se atrair. O marido, que acompanha apreensivo os passos da mulher, vê seu amor transformar-se sem interferir, ou melhor, interfere destruindo dentro de si sentimentos que o faziam sofrer. O curioso é que quando a maturidade sobrevém, e Macha, que tem na alma como que “um

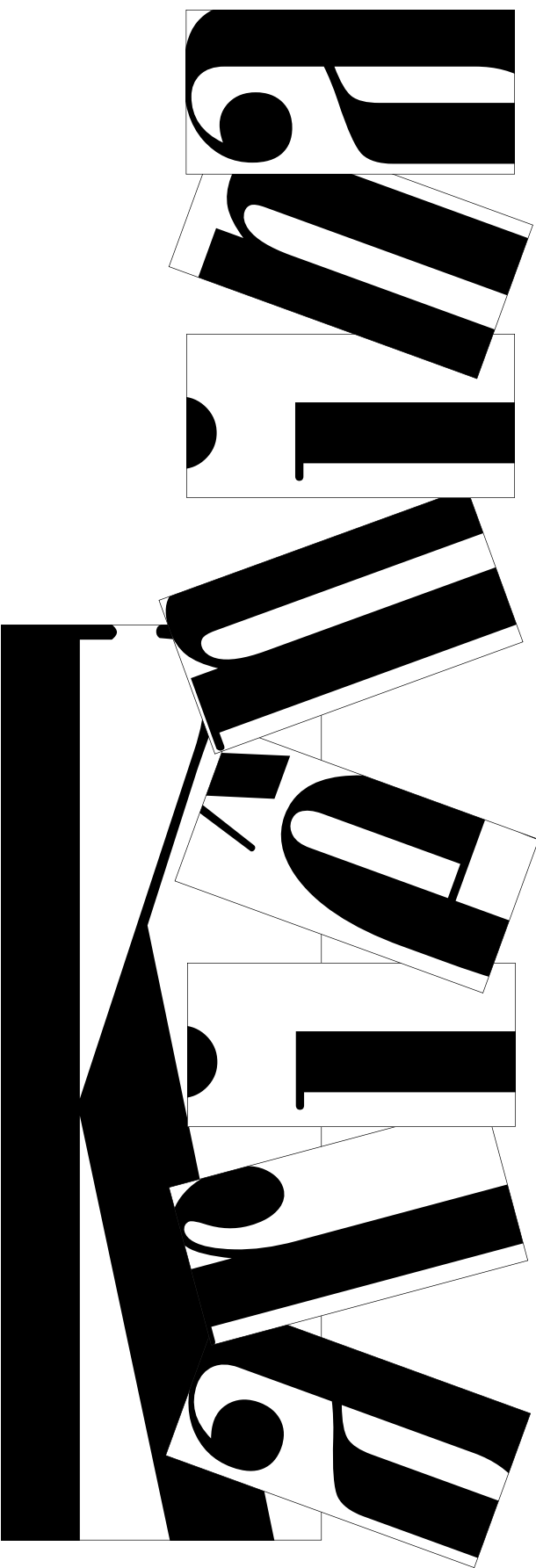
arrependimento confessado e lágrimas não choradas”, quer reviver a comunhão e o “entusiasmo selvagem” dos primeiros tempos, encontra um marido calmo e quase frio. “Nisso tem culpa o tempo e nós mesmos” – diz-lhe ele. “Cada época tem o seu amor...”. O novo sentimento de amor aos filhos e ao pai dos filhos é a felicidade que aguarda Macha agora, e, *mutatis mutandis*, era o tipo de felicidade que o casamento Tolstói se propunha viver. Como ele mesmo diz, ela durou quase vinte anos, período de calma, paternidade e laboriosidade em que o escritor escreveu os seus romances mais longos, de *Guerra e Paz* (1863-69) até *Anna Kariênina* (1873-78). Mas o que aconteceria depois?

“De repente”, relata Máximo Górkí, que foi visitá-lo quase no fim da vida (1900), quando se restabelecia de uma doença em Caspra, na Criméia, e depois em Ialta,

“[...] por baixo da barba de mujiue, sob a blusa democrática e amarfanhada, eleva-se o velho patrão russo, o magnífico aristocrata, então os narizes das pessoas sinceras, instruídas, etc. azulavam no mesmo instante com um frio intolerável. Era agradável ver essa criatura de sangue puro observar a graça e a nobreza de seus gestos, o orgulhoso controle de seu discurso, ouvir a elegante precisão da palavra ‘assassina’. Havia nele tanto de patrão quanto era necessário aos escravos. E quando provocavam em Tolstói o patrão, ele se apresentava fácil e livremente, esmagava-os tanto, que eles apenas encolhiam e choramingavam [...] ‘Ah, foi um banho. Ele é muito duro... irra!’” (Górkí, 1983, p. 60).

Essa dureza concisa e desmascaradora, essa palavra assassina e definitiva são características principalmente do Tolstói da última fase. O porquê disso tem muitas explicações.

“Se um homem aprendeu a pensar, pense ele no que for, estará sempre pensando em sua própria morte”, anotou Górkí em seu caderninho. “E que verdades há, se existe a morte? Em seguida, ele [Tolstói] começou a dizer que a verdade é única para todos:



o amor a Deus, mas falou desse tema friamente e cansado.”

O pensamento da morte, muito presente em Tolstói, especialmente após 1880, é o tema da obra-prima que é *Ivan Ilitch* (1882-86). Alto magistrado de carreira relativamente bem-sucedida, Ivan Ilitch não chegou à obsessão da morte por ter aprendido a pensar, mas sim devido a uma queda, que lhe deixou uma pequena marca, indelével, prenúncio de uma doença incurável. O mal-estar que aos poucos se transforma em horror leva-o a refletir sobre sua vida e esta, vista com outros olhos, se lhe manifesta em toda sua trágica inconsistência. Do implacável desfazimento em curso sobre *aquilo* que ele procurava para poder deixar de ter medo da morte e entregar-se Àquele que lhe permitiria morrer: o afeto que o filho adolescente de olheiras arroxeadas ainda sente pelo pai, o calor humano que lhe demonstra o simples mujique Guerássim, seu criado e, *in extremis*, a piedade que acaba sentindo pela mulher que passara a detestar.

O amor a Deus, para Tolstói, que chegou a ser excomungado pela igreja ortodoxa russa como falso profeta, segundo o decreto assinado em 1901 por “não admitir nem a vida futura, nem a recompensa após a morte, nem os mistérios da Igreja, nem sua ação benfazeja [...]”, é sinônimo de amor ao próximo, ao simples, ao sincero.

Em *Anna Kariênina* encontram-se, difusas, referências spinozianas a Deus (“Aquele, uma partícula do qual é minha alma”) e, em particular, na equação devaneio/sonho = vida/morte, vislumbra-se a idéia swedenborguiana de que a morte seria uma virtualidade e que a vida de cada um continuaria, nela, de acordo com suas tendências dominantes.

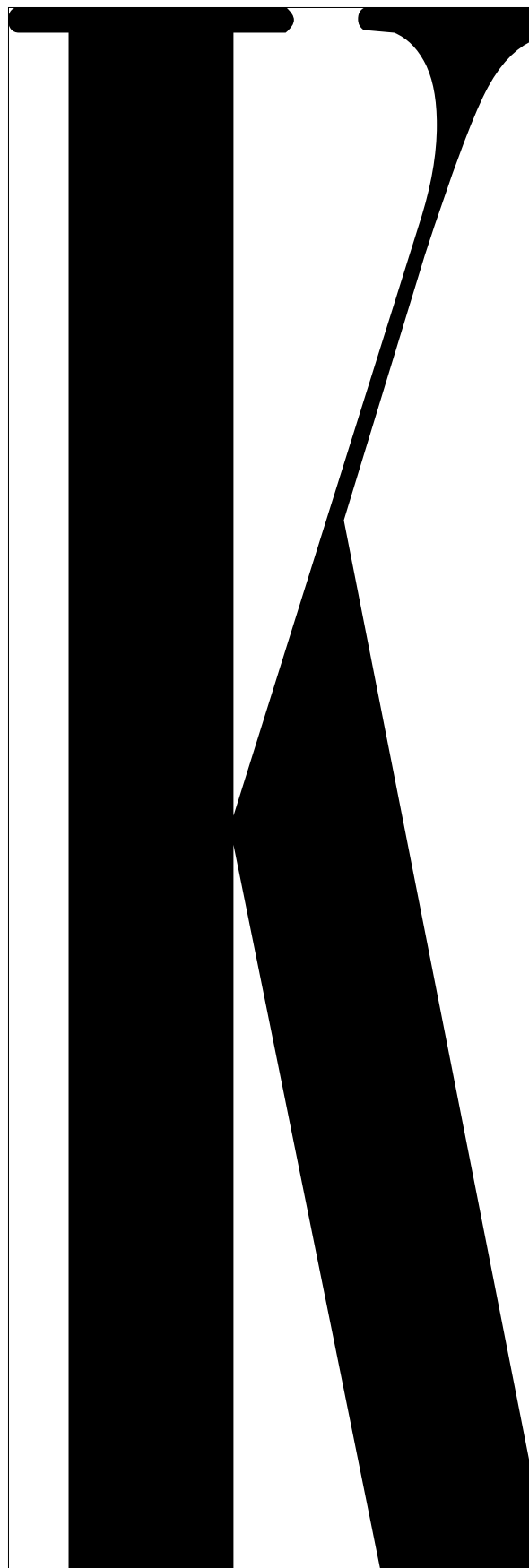
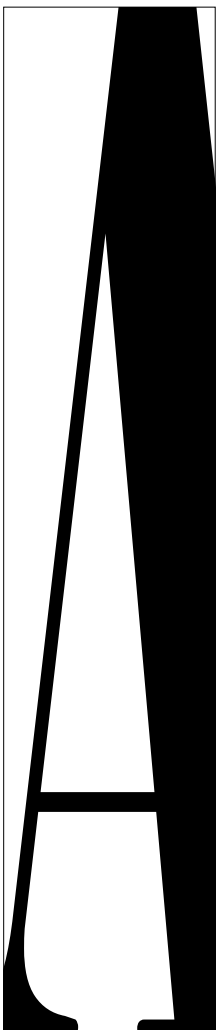
O mujique russo, cuja sábia autenticidade o atraía particularmente, é outro tema privilegiado dessa última fase tolstoiana, visto de forma quase mítica, quase simbólica. “Como os mujiques criam bem”, transcreve Górkí. “Tudo simples, poucas palavras, mas muito sentimento. A verdadeira sabedoria é concisa como: Perdoa-me, Senhor”. É justamente a força dessa simplicidade que encontramos em *Senhores e*

Servos (1894-95). A naturalidade com que o camponês Nikita vive as funções da existência e convive com os seres da natureza que o rodeiam acaba, no momento supremo, por influenciar seu patrão, o comerciante Vassíli Andriéitch, que, impelido como que por uma força dessa mesma natureza, quase milagrosamente, o salva.

Quanto às mulheres, de uma maneira geral, não muda a atitude do escritor. Restritas aos círculos, aos saraus, ao seu próprio embelezamento e lazer, as que moram em Moscou ou São Petersburgo e em grau maior ou menor pertencem à aristocracia – e disso Anna Kariênina é um exemplo evidente – não apenas não têm nenhum interesse pelas questões da *intelligentsia*, mas nem sequer tomam parte ativa nas discussões do marido e dos seus colegas, quando estes gracejam sobre o feminismo (Tolstói, 1970, IV parte, cap. X). Tanto mais curioso é isso quando se nota que na maioria dos romances de Turguêniev (1818-83), contemporâneo de Tolstói, são as heroínas populistas que regem seus enredos e que inspiram os feitos dos principais protagonistas.

Quanto às mulheres da pequena nobreza e/ou às circunscritas em suas propriedades rurais e à família numerosa (Dolly e, futuramente, Kitty), na melhor das hipóteses, Tolstói lhes reserva como missão a mesma proposta de amor altruísta e desinteressado que tanto o entusiasmou no conto “Queridinha” de A. P. Tchékov (1999), ao qual fez questão de escrever o prefácio e que ele mesmo advogou em obras como *Padre Sérgio* (1898) como legado para a humanidade. Mas, mesmo em suas obras literárias, é preciso discernir entre os momentos em que o poderoso Liev Tolstói, “que encarnou em sua imensa alma todos os defeitos [e qualidades] da nação” (Górki, 2006, p. 33) é autêntico quando escreve e aqueles em que – sempre segundo Górki (2006, p. 32) – ele teima em “transformar a vida do conde Liev Nikoláievitch Tolstói na ‘vida do Santo padre nosso beatífico boiardo Liev’”. Isso contribui para explicar, muitas vezes, certas suas contradições.

A tão falada “crise moral” pela qual teria passado Tolstói em 1880, quando ele



abriu mão de seus bens para doá-los aos camponeses – doação essa não aceita pela mulher Sófia Andréievna, que sempre trabalhou com o marido, inclusive copiando repetidamente suas obras e aconselhando-o, especialmente quanto à psicologia de suas protagonistas femininas –, não representa, na verdade, uma ruptura entre vida e arte. Tal como o velho conde põe de lado seus encargos sociais e familiares para se dedicar ao camponês, o grande escritor que explorou os meandros do gênero romanesco se transforma agora em contista popular. Qualquer que seja a fase pela qual tenha passado Tolstói, sua maneira de representar a vida, a escolha de seus temas, os processos da composição e a seleção de seu vocabulário e de seus tons irão transformar sua biografia em uma seqüência de fatos literários.

TOLSTÓI: VIDA E ARTE

Como se articula essa correlação dialética entre formas de vida e formas de arte?

Segundo Lucien Goldman – seguidor ideal de Lukács –, poder-se-ia recorrer à hipótese da “visão de mundo” (Raimondi, 1967). Cada obra de arte, segundo ele, seria uma expressão de uma estrutura significativa, isto é, de um modo de ver e sentir um universo concreto de seres e coisas, sempre vinculado a um sistema de pensamento – visão do autor – que se impõe a um grupo de seres em situação social análoga. Cabe ao crítico estabelecer quais seriam as razões sociais ou individuais que fazem com que uma visão de mundo se expresse numa obra de certo modo e numa certa época, e de explicar depois os desvios que diferenciam o texto da expressão coerente da visão do mundo que lhe corresponde.

Sem nenhuma pretensão exaustiva, mas partindo de uma reflexão justamente sobre a relação vida/obra, já foi referido o fato de que o processo da escrita do cristão Tolstói (“por destino histórico”, diz ele em seus *Diários*, como teria podido ser budista ou confucionista), aplicado às formas da vida

religiosa de sua época, tornava-se blasfemo. (A excomunhão foi fato real e perdurou até a morte do escritor.)

E o processo de estilo de Tolstói aplicado às formas da vida social da época? Sem dúvida, foi visto como subversivo. O fechamento da escola de Iásnaia Poliana, onde eram estudados o ABC (*Ázbulki*) e as cartilhas, escritas especialmente pelo jovem Tolstói (2005), também foi um fato real; isso sem contar a contínua apreensão da corte pelos escritos do maduro Tolstói, que só não foi punido sumariamente por ser demasiado popular.

O mundo da Rússia czarista e a expressão da visão de mundo na obra de Tolstói, pelo visto, se opõem. Mas essa mesma expressão parece, se não se opor, com certeza desviar, e gradativamente mudar a visão de mundo do próprio Tolstói – daí seu caráter ao mesmo tempo orgânico e dialético.

Por quê?, pergunta Goldman (apud Chklóvski, 1967, p. 198). Ora, porque, embora o ideal para Tolstói estivesse “não à frente, mas atrás” e, como *Erochka* (o herói de “Kozaki” – “Os Cossacos”) e o cavalo de raça de “Kholstomer” (outras possíveis metáforas dele mesmo, conforme Chklóvski), ele fosse a saudosa testemunha desse passado (idealizado), Tolstói não só sente, como Tchékhev, a inviabilidade do presente, mas presente o futuro.

Lênin (apud Chklóvski, 1967, p. 380) escreve:

“A atividade principal de Tolstói desenvolve-se no período da história russa que é limitado por dois marcos fundamentais: 1861 [a abolição da servidão da gleba] e 1905 [o domingo sangrento, a primeira revolução-ensaio russa]. Durante esse período os rastros da servidão e suas conseqüências dolorosas fizeram-se sentir em toda a vida administrativa e política do país, mas principalmente no campo”.

Ora, por um lado, à expectativa social de Tolstói de um outro tipo de regime em que as gritantes injustiças fossem sanadas e o povo tivesse direito e poder e, por outro lado, ao seu anseio artístico, até o último

momento de sua vida, por uma nova maneira de escrever, respondem, em parte, a chegada da Revolução (um novo tipo de estrutura social) e o advento do cubo-futurismo russo, uma nova “poetização”.

Como queria Lukács, todo artista é tanto maior quanto mais for possível reviver, graças a ele, o presente, o passado de seu povo e as perspectivas de seu desenvolvimento futuro.

Quanto às razões individuais (psicológicas) da visão de mundo de Tolstói, seus diários são um manancial inesgotável. Alguns biógrafos querem ver na divergência entre a verdade de seus instintos imperiosos e a verdade de sua mente dada à meditação quase oriental o cerne psicológico de sua arte cuja *raison d'être* teria sido encontrar,

para além da contradição, uma reconciliação final.

Como não poderia deixar de ser, essa situação repercute na estrutura das obras de Tolstói, em que fragmentos biográficos “verdadeiros”, na sua expressão metonímica-metafórica, compõem-se, na narrativa, em torno de uma idéia filosófica, ou, na maioria das vezes, moral. A idéia não é apenas ilustrada pela obra, ela é demonstrada, como uma tese, e estrutura a narrativa inteira. Por mais inaceitável que possa parecer às vezes, *a priori*, a tese proposta (a abolição das relações sexuais em *Sonata a Kreutzer*, a teoria da guerra em *Guerra e Paz*, etc.) consegue, graças a contrastes estratégicos que acabam envolvendo o leitor, emergir, no fim, como concretamente possível.

BIBLIOGRAFIA

CHKLÓVSKI, V. *Lev Tolstoi*. Moscou, Jovem Guardia, 1967, p. 471.

_____. *Una Teoria Della Prosa*. Bari, De Donato, 1966.

EIKHENBAUM, B. “Sobre as Crises de Leão Tolstói”, in M. Górkí. *Leão Tolstói*. São Paulo, Perspectiva, 1983.

GÓRKÍ, M. *Três Russos e Como Me Tornei um Escritor*. São Paulo, Martins Fontes, 2006

_____. *Leão Tolstói*. São Paulo, Perspectiva, 1983.

GOURFINKEL, N. *Tolstoï sans Tolstoïsme*. Paris, Seuil, 1946.

RAIMONDI, E. *Tecniche della Critica Letteraria*. Torino, Einaudi, 1967.

SCHNAIDERMAN, B. *Leão Tolstói*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

TCHÉKHOV, A. P. *A Dama do Cachorrinho e Outros Contos*. São Paulo, 34 Letras, 1999.

TOLSTÓI, L. N. *Diário Intimo*. Milano, Mondadori, 1929.

_____. *Sobranie Sotchiniênâ v 20 tomakh*. [Obras Reunidas em 20 Volumes.] Moscou, Editora Estatal de Literatura, 1961.

_____. *Diétstvo. Otrótchestvo. Iunost'*. [Infância. Adolescência. Juventude.] Moscou, Literatura Artística, 1966.

_____. *Anna Kariênina*. Frunze, Mekter, 1970.

_____. *Écrits Sur L'Art*. Paris, Gallimard, 1971.

_____. *Contos da Nova Cartilha*. São Paulo, Ateliê, 2005.
