

**UnB**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

**INSTITUTO DE LETRAS**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**O PROBLEMA DA ARTE E DO REALISMO EM  
*ANNA KARIÊNINA*, DE TOLSTÓI**

LUANA SIGNORELLI FARIA DA COSTA

Brasília – DF, março de 2016

LUANA SIGNORELLI FARIA DA COSTA

**O PROBLEMA DA ARTE E DO REALISMO EM *ANNA KARIÊNINA*,  
DE TOLSTÓI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura. Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Orientador(a): Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Laura dos Reis Corrêa

Brasília – DF, março de 2016

LUANA SIGNORELLI FARIA DA COSTA

FOLHA DE EXAMINAÇÃO

**O PROBLEMA DA ARTE E DO REALISMO EM ANNA KARIÊNINA,  
DE TOLSTÓI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura. Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

COMISSÃO DE EXAMINAÇÃO

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Laura dos Reis Corrêa – Pós-Lit (UnB)

*Orientadora*

---

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo – Pós-Lit (UnB)

*Examinador*

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Aguiar Cotrim – (USP)

*Examinadora*

---

Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati – Pós-Lit (UnB)

*Suplente*

Brasília, 29 de março de 2016

"Qualquer que seja ou venha a ser o nosso destino,  
somos nós que o fazemos".

– Liev Tolstói, *Anna Kariênina*

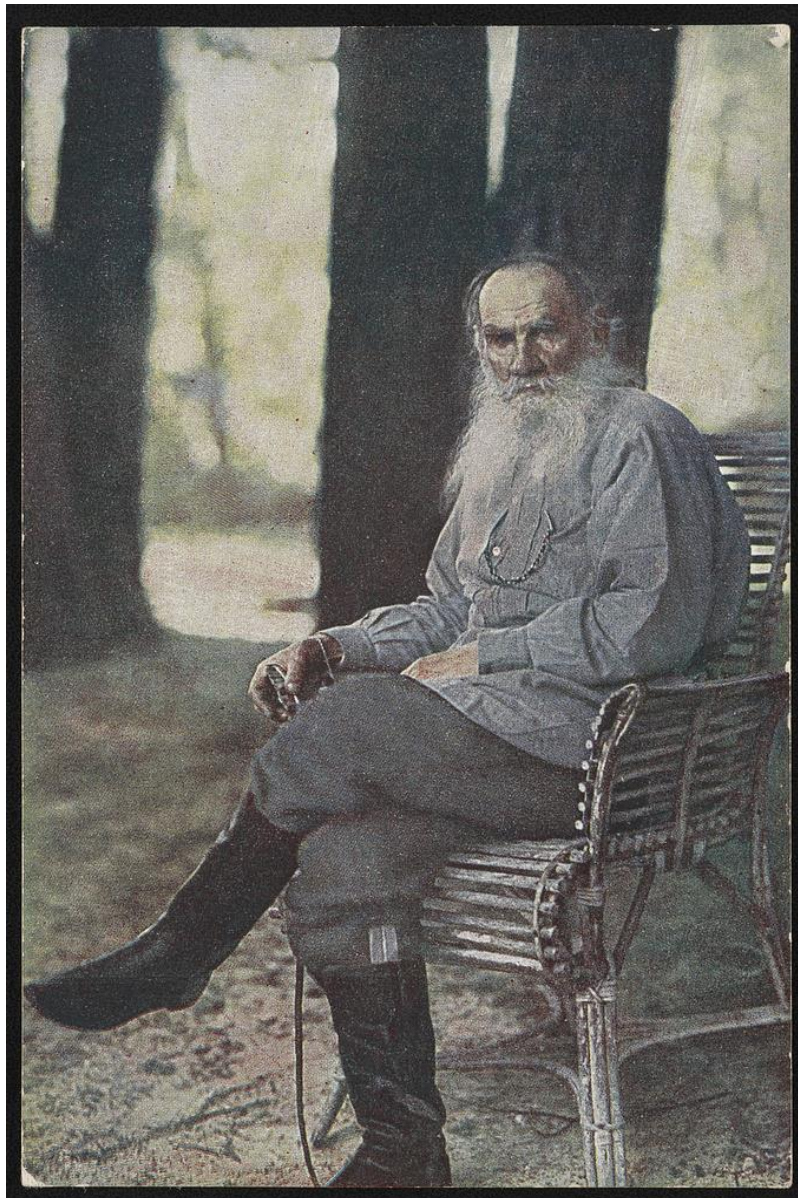


Imagem: Sergei Mikhailovich Prokudin-Gorskii (1863-1944).

## AGRADECIMENTOS

A Deus, Que de tudo cuida e por tudo zela.

À minha mãe, Helena Signorelli Faria. Serei feliz se um dia eu for pelo menos metade de quem você é. Dedico a você este meu sonho.

À minha família no geral, dentro da qual encontrei alguns exemplos que muito me influenciaram.

Dela, em particular, à Luciana Signorelli Faria Lima, quem primeiro me indicou e, depois com a sua garra, incentivou-me rumo ao caminho acadêmico.

Aos parentes mais próximos: tia Carmelita, tio Admar, Gisela, Juliana, Fernando, Alexandre e Elaine. Pelas conversas, conselhos e paciência.

Aos meus tios Rubens, Hortêncio e Reinaldo, luzes lembradas.

A todos os professores que eu já tive na vida, por me fazerem quem eu sou.

À minha professora de russo, Adriana dos Reis Emygdio da Silva.

À minha orientadora Ana Laura dos Reis Corrêa.

À professora coordenadora da Pós-Graduação em Literatura (Pós-Lit), Sylvia Helena Cyntrão.

A todo(a)s o(a)s meus e minhas colegas do Departamento de Teoria e Literaturas, sobretudo, do Pós-Lit – alunos, professores e funcionários –, pelas reflexões e contribuições ao longo de nossa jornada acadêmica.

Em especial, às minhas colegas de profissão e amigas Elizabete Barros e Emanuelle Alves.

Às minhas amigas, sem as quais eu pouco seria. Em especial, à minha amiga Amanda Leite Lopes Moreira, pela presença, pelo acompanhamento e por estar ao meu lado durante todo o meu mestrado. E por defender a arte.

À minha amiga Andressa Pinheiro Constanti, por ter compartilhado comigo uma experiência incrível e única de viagem durante o meu Mestrado.

À Andressa Sousa da Silveira, Helena Schubert L. Silva, Letícia Borges e Caio Albuquerque, apesar da distância.

À CAPES (Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior), pelo apoio institucional e amparo financeiro.

Ao amor.

## RESUMO

Este trabalho realizará uma análise literária do romance *Anna Kariênina* (na edição de 2011, lançada pela editora Cosac Naify), escrito pelo russo Liév Tolstói em 1873-77, estabelecendo relações teóricas com o húngaro György Lukács, sobretudo com a sua *Estética* (1965-1967). O trabalho consiste em esmiuçar o problema do realismo, considerando-o como modo de representação literária (e não como o período literário propriamente dito). A dissertação também tange o conceito de arte, abordando a literatura como arte. Para tal, a metodologia abarca a teoria do reflexo, e julga a arte literária como *mimesis* da realidade social. A pesquisa destaca a ideia de processo de produção artística enquanto categoria filosófica e criativa, e ainda estuda trechos do romance relacionados à arte. Esta análise literária examina as personagens, principalmente o artista Mikháilov, que pensa a relação do artista frente aos críticos da arte – ou melhor, à crítica da sua própria arte. Entre outros personagens, a crítica investiga Goleníchev (escritor), Liévin (proprietário rural) e Anna (protagonista). Tolstói, portanto, encontra a totalidade da arte, conseguindo aliar tanto a ordenação da narração quanto o nivelamento da descrição, e os gêneros literários da tragédia, do drama (conflito interno) e da grande épica (realismo). A realidade é uma totalidade estruturada, de forma que o realismo é o método literário apropriado para se reproduzir o automovimento da totalidade. Desse modo, a obra de arte autêntica só é possível se for realista. Por fim, a definição de realismo concebe em si mesmo o caráter mimético da arte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Realismo. Arte. *Mimesis*. Gêneros.

## ABSTRACT

This work will accomplish a literary analysis of the novel *Anna Karenina* (in the edition of 2011, released by Cosac Naify publisher), written by the Russian Leo Tolstoy, in 1873-77, establishing theoretical relations with the Hungarian György Lukács, especially with its *Aesthetics* (1965-1967). The work consists in scrutinize the realism problem, considering it as a literary mode of representation (rather than the literary period itself). The dissertation also regards the concept of art, treating the literature as art. To this end, the methodology covers the reflex theory, and it judges the literary art as *mimesis* of the social reality. The research highlights the idea of the artistic production process as a philosophical and creative category, and it also studies parts of the romance related to art. This literary analysis examines characters, mainly the artist Mikhailov, who thinks a relationship between the artist forward the art critics – or, rather, the criticism of his own art. Among other characters, the criticism investigates Golenichev (writer), Liévin (land owner) and Anna (protagonist). Tolstoy, therefore, finds the art totality, and manages to combine both the ordering of the narration and the leveling of the description, and the literary genres of the tragedy, drama (internal conflict) and great epic (realism). Reality is a totality structured, so that realism is the appropriate literature method to reproduce the self-movement of the totality. Thus, the real art work can only be realistic. Lastly, the realism definition conceives itself the mimetic nature of art.

**KEYWORDS:** Realism. Art. *Mimesis*. Genres.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	p. 1
2 CAPÍTULO 1 – A arte dentro da arte: o realismo em Tolstói.....	p. 18
2.1 Teoria do reflexo: a abordagem estética do conceito de <i>mimesis</i> .....	p. 32
2.2 Meio homogêneo e tolstoísmo: questões do meio circundante.....	p. 46
2.3 O grande realismo de Tolstói: o triunfo.....	p. 64
3 CAPÍTULO 2 – <i>Personae</i> : análise das personagens em <i>Anna Kariênina</i> .....	p. 74
3.1 Liévin: discussão do típico e do particular.....	p. 82
3.2 Mikháilov/Goleníchev: a pintura e a literatura como formas miméticas do mundo.....	p. 93
3.3 Anna e o protagonismo.....	p. 107
4 CAPÍTULO 3 – Teoria dos gêneros.....	p. 117
4.1 Tragédia: categoria histórico-social.....	p. 125
4.2 O drama e o conflito interno.....	p. 142
4.3 A grande épica: o realismo.....	p. 152
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p. 167
Referências bibliográficas.....	p. 176
ANEXO.....	p. 187



## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho realizará uma análise literária do romance *Anna Kariênina*, escrito pelo russo Liév Tolstói, estabelecendo relações teóricas com o húngaro György Lukács. A edição do romance utilizada foi a mais recente, compilada e relançada pela editora Cosac Naify, em 2011, e com prefácio do tradutor Rubens Figueiredo. O esforço do trabalho consistirá principalmente em esmiuçar o problema do realismo literário, considerando o realismo como modo de representação literária (e não apenas como o período literário em si). A dissertação versará uma crítica literária sobre *Anna Kariênina*, com o objetivo de desenvolver o conceito de arte, tratando a literatura também como arte.

Escrito entre 1873 e 1877 (apenas quatro anos), *Anna Kariênina* já nasce com uma intenção histórica, pois era intuito de Tolstói escrever um romance sobre a época em que Pedro I – também conhecido como o tsar Pedro, o Grande – foi o primeiro imperador do Império Russo, reinando entre 1682 e 1725. Ressalta-se então uma primeira diferença entre intenção e resultado do projeto literário. Após ter desistido do projeto inicial, Tolstói é impulsionado por seu amigo e parceiro de caçada Bibíkov. A amante de seu amigo se chamava Anna, e se suicidou na vida real, de modo muito parecido à personagem literária e ficcional de Anna Kariênina, suicidando-se também sobre trilhos de trem. A estação de trem de Nevskii Prospekt – a principal avenida de São Petersburgo até hoje – torna-se na Rússia famosa desde então e ilustra a edição estudada do livro, da Cosac Naify.

É importante considerar primeiramente o país de produção do romance, pois a Rússia ocupa um lugar periférico no desenvolvimento do capitalismo, de forma que o realismo russo se dá quando a Rússia não estava no mesmo nível de avanço econômico-político da Europa. Quando Tolstói escreve, o mais alto realismo francês já tinha decaído, mas na Rússia não, o realismo só estava chegando. O capitalismo russo teve um desenvolvimento tardio, o que propiciou no país o surgimento do realismo, enquanto na Europa ele já estava decadente e passava pela fase apologética da burguesia. Isso equivale a dizer que a Rússia se localiza na periferia da Europa. Mesmo assim, Tolstói é capaz de produzir uma arte verdadeira e realista.

Para realizar uma análise melhor e mais aprofundada de uma arte produzida neste país, faz-se necessário o levantamento conciso da história russa.

*Anna Kariênina* foi primeiramente publicado capítulo por capítulo, na revista *Mensageiro Russo*, editada por Katkov, também amigo de Tolstói. O contexto era de agitação social, estando em voga na sociedade temas como problemas do casamento, direitos da mulher, administração agrícola, regime da propriedade da terra, a relação do senhor com os mujiques (1825: revolta dezembrista contra Nicolau I; 1861: libertação camponesa) – todos estes são temas que permeiam o romance. Trata-se, portanto, de uma relação do homem com o seu meio circundante, com a sociedade. Na heterogeneidade do mundo, o artista Tolstói capta algo homogêneo e produz uma obra-prima.

Como objetivos específicos, esta pesquisa intenta:

- Explicar algumas categorias filosóficas presentes tanto no pensamento crítico de Lukács quanto na narrativa literária de Tolstói. Eis alguns destes termos: romance histórico; termos gregos como *mimesis*, *poiésis*, *dýnamis*; processo; objetivação; reflexo; nome, criação do mundo artístico; contradição; mediação; realismo; possibilidade; atualidade;
- Problematizar a própria crítica, tanto da literatura, quanto da arte. A crítica literária dialética é o método a ser usado nesta dissertação; ela está presente tanto na teoria, quanto na literatura de Tolstói, principalmente, na figura do artista Mikháilov;
- Estabelecer a relação do realismo literário, neste caso tanto o período histórico quanto o método compositivo, com outras fases do desenvolvimento literário, como o romantismo e o naturalismo, estudando, sobretudo, a crítica em relação a esses modelos;
- Considerar, além dos dois trechos marcadamente delimitados nesta introdução, a existência de outros diálogos entre as personagens, para melhor ilustrar a crítica literária dialética;
- Verificar a relação do gênero romanesco com a épica, a tragédia e o drama, por meio de uma longa e aprofundada discussão já estipulada por Lukács, Vernant, entre outros.

À luz destes conhecimentos, o objeto geral desta pesquisa é analisar criticamente o realismo literário, no seu método compositivo que inclui diretamente a *mimesis*, a partir principalmente de dois trechos do romance *Anna Kariênina* de Tolstói. A hipótese dessa dissertação será indicar como este realismo não só indica, mas aponta em direção à desfetichização, à catarse e à autoconsciência da humanidade.

A pesquisa se divide em três momentos: um capítulo sobre a teoria do realismo e o conceito aristotélico de *mimesis*, um capítulo destinado à discussão da crítica literária do romance *Anna Kariênina* a partir de uma seleção de suas personagens e um capítulo sobre a teoria dos gêneros. Faz parte deste projeto dissertativo elaborar uma análise da totalização de gêneros que realiza Tolstói no seu romance. Tolstói não capta só uma totalidade da realidade, mas também dos gêneros literários entre si. Em Tolstói, dá-se, portanto, o reflexo exato e profundo da realidade objetiva.

O primeiro capítulo começa trazendo alguns fatos da vida de Tolstói, da relação de sua obra como um espelho, ou espelhamento da realidade objetiva. Explicam-se respectivamente o conceito de *mimesis*, realismo e tolstoísmo. Vale-se do texto *León Tolstói, espejo de la revolución rusa* (1979), para apontar como que Lenin, enquanto crítico literário, enxerga na obra de Tolstói as profundas contradições que repercutiram na Revolução Russa de 1917. Investiga-se o conceito aristotélico de *mimesis*, relacionando-o com a *Estética* (1966-67) de Lukács e partindo para a análise de trechos específicos da obra de Tolstói.

O segundo capítulo é o momento da análise da crítica literária do romance *Anna Kariênina* a partir de suas personagens. Liévin é um personagem sobre o qual se construirá o paradigma lukácsiano do particular. Mikháilov e Goleníchev são o gatilho para a discussão sobre arte. Neste segundo capítulo, tem-se como meta uma justificativa extraída a partir das artes plásticas, considerando a pintura e a literatura como formas artísticas e miméticas do mundo. Apesar de aparecer em poucos momentos e muito específicos ao longo de todo o grande romance, a reflexão em relação à arte ocorre em *Anna Kariênina*, e é uma ponte para se estudar o realismo russo nesta dissertação. Em suma, o segundo capítulo se conclui com a análise dos dois trechos-síntese já mencionados que incorporam o realismo, propiciando a

crítica literária propriamente dita. E, por fim, pensa-se sobre o protagonismo a partir da personagem de Anna. O seu protagonismo erige-se pelo seu comportamento em relação às outras personagens, porque um protagonista só se constrói como tal em conjunto, nunca isolado.

No terceiro e último capítulo, examina-se a totalidade dos gêneros literários em Tolstói: a tragédia, o drama e a épica. Esta crítica será orientada, sobretudo, em relação aos gêneros artístico-literários. A tragédia enquanto categoria histórico-social será estudada, de forma a explicar que, apesar de o livro constituir um romance – gênero narrativo, portanto – a tragédia se insere e se circunscreve no livro como um todo. Porém, não é o gênero da tragédia, no seu modo cênico, teatral e espetacular, mas são características particulares da tragédia, por meio das quais se é possível definir a tragédia enquanto uma categoria, e não um gênero, no caso de *Anna Kariênina*. Nesta categoria, são agrupados elementos como o conceito de herói (no caso heroína) trágico(a), momento histórico de transição, *pátos*, dentre outros. Por outro lado, o drama se verifica pelo conflito interno e a épica pela grande narrativa.

Dentro de um romance de mais de 800 páginas, é preciso fazer um recorte, a fim de determinar o objeto de estudo. No capítulo 2, algumas personagens são escolhidas, devido à sua importância, para elaborar este estudo: Anna Kariênina, Konstantin Liévin, Mikháilov e Goleníchev. Para fazer uma breve introdução da análise das personagens, a primeira aparição de Liévin é por meio de um diálogo com o seu amigo Oblónski. Liévin é um personagem que, a princípio, demonstra-se como bruto, mas que, ao chegar à própria casa, revela-se um verdadeiro filósofo e pesquisador, engajado em amplos problemas lógicos, e até mesmo estava escrevendo um livro sobre a agricultura na Rússia, algo que seu colega Oblónski, embora fosse funcionário público e aparentasse refinada reputação, devido ao alto cargo que ocupava, de nada tinha opiniões estabelecidas, senão opiniões gerais (senso comum). Mesmo que o indivíduo Oblónski tivesse a sua própria consciência, a sociedade lhe impunha aquela que convinha a ela. Entre esse par de personagens, aquilo que parece não é. Encontra-se aqui um problema entre a *essência* e a *aparência*.

Por sua vez, a protagonista Anna Kariênina age primeiramente no romance como uma *mediadora* na relação deteriorada, desfacelada entre o seu irmão Oblónski e a sua esposa Dária, após o adultério. Logo, os personagens interagem-se e interligam-se: “O mais alto círculo da sociedade em São Petersburgo é um círculo, propriamente dito; todos se conhecem, e até se frequentam” (TOLSTÓI, 2011, p. 135). Então, percebe-se a preocupação com a reputação na sociedade russa, uma vez que Anna vivia em uma época em que dela era cobrada a manutenção da compostura, o autodomínio do sujeito político-social. Muito aparece no romance um forte costume social das elites da época: saber falar outras línguas, e, não bastando isso, demonstrá-lo em sociedade. Longos trechos e mesmo conversas inteiras de *Anna Kariênina* são escritos na íntegra, por exemplo, em francês. Ou ainda: “E, como é hábito entre russos, em lugar de falar em russo, passou a falar em francês aquilo que desejava ocultar dos criados” (TOLSTÓI, 2011, p. 454).

Este trabalho irá se embasar numa parte específica de *Anna Kariênina*, um problema que começa a ser colocado a partir da parte 5, na qual Anna e Vrónski haviam fugido juntos para o exterior (Itália). Então, Vrónski se vê entediado lá, e começa a se dedicar à arte da pintura – e também à teoria da arte no geral. Na Itália, eles também conhecem um pintor profissional, Mikháilov, com o qual travam uma conversa sobre arte.

É significativo notar também que, nesta parte do romance, antes de pensar a arte como tal, Vrónski trava ligação com outro russo hospedado na mesma estalagem que o casal, o personagem-escritor Goleníchev, responsável pela introdução da discussão sobre arte na obra do romancista russo. Goleníchev estava escrevendo um livro intitulado *Os dois princípios*, uma autorreferência de Tolstói ao nome inicial que seria dado à sua obra (*Os dois casais*, como é esclarecido logo mais pelo tradutor Rubens Figueiredo).

Dado este conflito interno na alma e no destino de Vrónski, o personagem põe-se a pintar um retrato de Anna. Não obstante, uma nova peça é introduzida no jogo: o pintor (já consagrado, não amador como Vrónski) Mikháilov. Vrónski era artista amador, portanto *brincava* de pintar; para Mikháilov a arte é trabalho profissional, trabalho poético. Mikháilov pensava que ninguém pinta duas vezes o

mesmo quadro, ele “sabia que aquilo que pretendia transmitir e que transmitira nesse quadro ninguém jamais havia transmitido” (TOLSTÓI, 2011, p. 463), isto é, cada obra de arte é única. Mikháilov é uma personagem que será muito bem analisada, uma vez que é ele quem conduz no romance o caminho para a plasticidade dramática. A personagem Mikháilov também pensa uma relação do artista frente aos críticos da arte – ou melhor, à crítica da sua *própria* arte (se é que arte é algo que se possa apropriar).

Dessa forma, um novo problema é aqui instalado: o problema do *ponto de vista*, tanto do artista, quanto de quem observa, aprecia ou percebe a obra de arte, seja ele espectador, seja leitor. Isso se evidencia no romance em ocasião da visita de Anna e Vrónski a Mikháilov, pois o que ao artista Mikháilov parecia importante na sua obra de arte produzida, aos olhos dos visitantes, entretanto, passava-se totalmente despercebido, e também se dava o contrário, aquilo “que os visitantes não haviam notado, mas que, ele [Mikháilov] sabia, era o máximo da perfeição” (TOLSTÓI, 2011, p. 469).

Em termos de metodologia, esta dissertação baseia-se primordialmente no conhecimento e projeto teórico de Lukács, perpassando pelos livros *Teoria do romance* (esboçado em 1914-15, cuja escrita foi influenciada justamente pela eclosão da Primeira Guerra Mundial), *O romance histórico* (publicado no exílio em Moscou, em 1936-37, também influenciado pela Segunda Guerra Mundial, e depois em alemão em 1954), e a *Estética* (edições Grijalbo, em quatro volumes, de 1966-67). Além destes livros, serão adotadas outras importantes produções de Lukács, relacionadas diretamente a esta dissertação no que diz respeito à crítica literária e a consideração de Tolstói, como: *Marxismo e teoria da literatura* (2010), especialmente, no artigo *Narrar ou descrever; Introdução a uma estética marxista* (1970) e as vastas considerações lukácsiana acerca do realismo russo.

Lukács é um pensador muito rico, pois encarna em si transformações de um mesmo pensamento. Por exemplo, em relação à categoria da totalidade; em *Teoria do romance*, para Lukács, a totalidade está perdida, o homem não tem pátria e essa totalidade nunca pode ser encontrada; já em *História e consciência de classe* (1922), essa totalidade pode ser alcançada, a pátria recuperada, mas por meio da transformação social/revolução; por fim, em 1935 (justamente no exílio em Moscou),

Lukács considera que é o *pátos* da personagem – tanto na arte quanto na vida – buscar por essa totalidade. Para elucidar e acompanhar melhor essa evolução de pensamento desde o início, serão utilizados estudos que explicam a trajetória do pensamento de Lukács e funcionam como obras de consulta. Para dar alguns exemplos: a dissertação de mestrado de Ana Cotrim, intitulada *O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos trinta* (2009), a obra de Nicolas Tertulian *Georg Lukács: etapas do seu pensamento estético* (2008) e o livro de Celso Frederico *A arte no mundo dos homens* (2013).

É importante explanar um pouco sobre a evolução histórica do pensamento ocidental, no que diz respeito ao método materialista, o que implica estudar Aristóteles. Deste pensador grego, selecionam-se especialmente as seguintes obras: *Poética* (sua última obra, redigida durante a sua maturidade e desenvolvida no Liceu, entre 335-323 a. C.), *Retórica* (seu penúltimo livro) e *Metafísica* (obra de sua juventude, escrita sob influência de Platão, mas já apresentando crítica em relação ao pensamento platônico). Este estudo em particular objetiva esclarecer a diferenciação entre o pensamento materialista e o idealista. Adiante, detém-se sobre o filósofo alemão Friedrich Hegel, realizando resumidamente o acompanhamento da transição de *Fenomenologia do espírito* (2011) para *Cursos de estética* (2000-04, versão digital lançada pela EDUSP). A partir da construção deste conhecimento, é possível estudar corretamente e com propriedade as categorias lukácsianas dentro da narrativa de Tolstói.

Portanto, esta dissertação utilizará como método a crítica literária dialética, produzindo um prospecto da história russa, e utilizando ainda as filosofias aristotélica e hegeliana, a fim de chegar à estética lukácsiana. Em termos de método, são adotadas as considerações históricas e estéticas marxistas, principalmente *Manuscritos econômico-filosóficos* (2010) e as suas reflexões acerca do suicídio e da luta de classes na Rússia. Pensa-se o método da crítica literária dialética e marxista em paralelo e diálogo com outros teóricos, como Leandro Konder, Walter Benjamin, Peter Szondi, etc.

No início do romance *Anna Kariênina*, em ocasião da chegada de uma das personagens principais, Anna conhece o seu futuro amante, conde Vrónski, o qual é amigo do irmão de Anna, Oblónski. Juntos, eles presenciam o mau presságio de um

suicídio na estação de trem (o que se repete ao final do romance com a protagonista). Esta constatação inicial confere à obra primeiramente os seguintes problemas: o acaso, a superstição, ou ainda, a previsibilidade. A repetição – seja ela de forma ou, no caso, de conteúdo (suicídio) – poderia assumir uma posição acessória, insignificante, como é no caso do Naturalismo (enquanto período e método literário); porém, no caso de Tolstói, ela entra no eixo integrador da obra. Lukács desenvolve, ao longo de toda a sua *Estética*, uma crítica sobre categorias filosóficas, como a necessidade e o acaso. Este acaso ganha importância, pois ele é reabilitado na história humana.

Rubens Figueiredo, o tradutor de *Anna Kariênina* para o português pela editora Cosac Naify, explica em seu prefácio que “A exemplo de *Guerra e paz*, Tolstói fez das pessoas à sua volta – familiares, amigos e conhecidos – os modelos para os personagens” (FIGUEIREDO, 2011, p. 8). A arte, ao imitar as ações humanas, não só as reproduz copiosamente, mas confere a elas uma nova dimensão, dimensão esta que é *superior* àquela da vida cotidiana; desta forma, introduz-se aqui o próprio conceito de *mimesis*.

Em outras palavras, a obra de arte cria para si um mundo próprio; contudo, este mundo não é criado a partir do nada, ele nasce do reflexo da realidade objetiva. Exemplo maior de reflexo não há do que o próprio nome *Anna*, estabelecendo em si e para si uma condição de palíndromo, que é o nome refletido nele mesmo, o que também não deixa de ser uma ironia trágica, pois o final do livro é igual ao começo, ou ao menos um tema do conteúdo é repetido. Diz Aristóteles na *Poética*: “O nome é um som composto, significativo, sendo que nenhuma parte dele tem significação independente” (ARISTÓTELES, 2011, p. 76).

A fim de ressaltar ainda mais o problema do nome em *Anna Kariênina*, é importante perceber que ambos os primeiros nomes dos dois amantes da protagonista são “Aleksiei”. Tanto que na cena da reconciliação – segundo Lukács em *Teoria do romance* (2009), a experiência de comunhão entre Kariênin e Vrónski junto ao leito de Anna – há certa confusão (proposital) entre estes dois nomes iguais. Anna, após ter dado à luz Áni, filha dela com o Vrónski, pede aos dois homens que a amam, no seu leito enquanto ela se encontrava muito doente por causa do parto, que se reconciliem diante e por ela. No entanto, quando ela chama



aos homens, ela diz somente “Aleksiei! Aleksiei!”, e, repetindo o nome, esclarece-se que ela está a chamar os dois companheiros – e não apenas um deles. Este é um profundo momento de união dentro do livro.

Portanto, o nome diz respeito a certa totalidade e é importante para a análise crítica do romance *Anna Kariênina*. Aqui, também cabe a observação a em relação à particularidade da língua russa, que consiste no uso do patronímico para designar aos nomes próprios a ideia de posse, referente à família. Desta forma, Anna Kariênina significa, literalmente, “Anna de Kariênin”, uma vez que ele é o seu marido. Este patronímico também pode ser marcado para indicar somente parentesco, no caso do gênero masculino, por exemplo, em “Aleksiei Aleksándrovitch”, denotando “Aleksiei, filho de Aleksánder (pai)”.

É o nome que ampara legalmente, e contempla Anna nos direitos familiares, diante da lei. Isto demonstra, por meio da língua, o patriarcalismo que ainda reinava, tal qual um tsar ele próprio, na Rússia naquele momento. Apesar disso, Tolstói não indica somente esta dificuldade na condição da mulher, mas também a evolução do direito russo, que na época começava a considerar o divórcio judicialmente.

Desta forma, o nome (substantivo) é uma categoria gramatical aristotélica, parte da elocução. Nesta análise realizada, o nome ganha importância, pois ele encarna a potência mimética, uma vez que é o nome aquele responsável por refletir imediatamente a realidade objetiva. Logo, Anna Kariênina é uma mulher, na sociedade patriarcalista russa do século XIX, com nome, mas não totalmente com voz. Lembrando que o alfabeto russo é o cirílico, de forma que este trabalho pretende, nos anexos, exibir alguns exemplares do original em russo, a título de curiosidade e, se possível, de comparação.

Figueiredo, o tradutor, fala o seguinte no prefácio:

Assim, não admira que *Anna Kariênina* esteja estruturado com base em pares e paralelismos. Aliás, seu título, nos primeiros rascunhos, era *Dois casamentos*, ou *Dois casais*: o adúltero e o legítimo. No desdobramento do romance, em sua versão definitiva, esse dístico se articula em outras séries de contrastes: a cidade e o campo; as “duas capitais” da Rússia (Moscou e São Petersburgo); a alta sociedade e a vida dos mujiques; o intelectual e o homem prático, e assim por diante (FIGUEIREDO, 2011, p. 10).

Estes contrastes não são entendidos por esta crítica literária de maneira polarizada, excludente, mas sim complementar, na perspectiva da síntese dialética. O filósofo alemão Hegel institui que as contradições são o verdadeiro motor da humanidade. A seu modo, Tolstói consegue muito bem captar essas nuances. Na verdade, o tema do adultério não é o que há de mais importante no romance, havendo tantos outros temas. O fato de o amor romântico ser um conteúdo literário tratado de forma secundária dentro do romance *Anna Kariênina* significa que Tolstói superou estilística e historicamente o período literário do romantismo. O autor não só o supera, como também o critica muitas vezes, assim como ao naturalismo.

Lukács, em *Teoria do romance* (2009), fala sobre o amor em *Anna Kariênina*. Para o teórico, Tolstói não defende o amor romântico, mas o amor patético – paixão – como poder dominante da vida em que se configura da maneira mais concreta e patente. Já em *O romance histórico* (2011a), Lukács dialoga com o romantismo alemão de Goethe, Schiller, e o francês de Vitet e Merimée (*Carmen*). Trata-se dessa crítica ao romantismo, um modelo literário em falência. Outro elemento que Figueiredo destaca em *Anna Kariênina* é a popularidade da linguagem, corroborando com a hipótese de que a forma de composição do romance por si só já representa uma resistência a formas literárias já esgotadas, seja no conteúdo contra o romantismo, seja na forma contra uma linguagem mais rebuscada.

Tudo dentro do romance *Anna Kariênina* diz respeito a uma crise que se generaliza, a um modelo em falência (o tsarismo). Lembrando que “crise”, etimologicamente, é uma palavra proveniente do grego clássico, podendo significar alteração, desequilíbrio, tensão e/ou conflito, mas que, sobretudo, originou a própria palavra *crítica*, exercício sobre o qual vem se propondo este trabalho. Desta forma, a composição do romance indica uma complexa arquitetura textual, e o escritor edifica dentro de sua obra uma coesão interna.

O famoso *incipit* de *Anna Kariênina* contrapõe famílias felizes às infelizes. A infelicidade se refere à perda da fortuna, mas também ao *pátos* – paixão – ao sofrimento.<sup>1</sup> Aristóteles ainda diz na *Poética* (2011), que a tragédia não é só espetáculo cênico, mas ela é importante, sobretudo, pela estrutura dos atos, porque

---

<sup>1</sup> Do grego, πάτος (*pátos*), termo que origina, por exemplo, a “Páscoa” e significa sofrimento. Nesta dissertação, a fim de maior esclarecimento, os termos em grego serão fornecidos na sua língua original, mas serão também transliterados.

a tragédia é a imitação dos seres humanos e de suas ações (*mimesis práxeos*), tanto de sua felicidade quanto de sua infelicidade. Logo, conclui-se estar essa felicidade ao *final* da vida, uma vez que o seu sentido é *construído*. Principalmente, essa felicidade – a sorte, a fortuna – muda ao longo do romance, pois a própria Anna sofre o seu desfecho trágico. A primeira vez que se debate sobre morte no romance *Anna Kariênina* é na fala da personagem de Liévin, quando ele fala com o seu irmão Serguei em sua primeira aparição (somente na parte 3) no romance. Diz Liévin o seguinte: “Penso que, apesar de tudo, o motor de todas as nossas ações é a felicidade pessoal” (TOLSTÓI, 2011, p. 249).

Liévin vê-se face à morte ao final da parte 3, agravada a situação de tuberculose de seu irmão Serguei. A morte, portanto, será um fio condutor que irá redimensionar o romance. Liévin opta por mudar a sua maneira de agir – de gerir a sua propriedade rural – ante a percepção e o medo da morte. O capítulo XX da parte 5 é o único intitulado de todo o romance, e ele se intitula *Morte*, a fim de falar da morte de Serguei, irmão de Liévin. Uma vez que faz parte deste projeto acompanhar a mudança das personagens ao longo do romance, este fato revela-se importante.

Lukács diz no ensaio *Sobre a tragédia*, em *Arte e sociedade* (2011b), que a história humana é uma sucessão de tragédias, mas que o seu resultado final não é trágico, e o trágico se observa tanto na vida quanto na arte. O tempo e o lugar que emergem do conflito sob forma trágica são provenientes da concreta situação histórica-social. Na arte, só a trama contida na realidade capta a forma artística do trágico, provando o estabelecimento da relação entre realismo e tragédia.

O fato de haver *comoção* – movimento em conjunto – com Anna provoca o sentimento de *simpatia* – o mesmo *pátos*, *pátos* em conjunto – por ela, de forma que a partir daí é possível haver reconhecimento, ou identificação, com a personagem literária, o que é chamado de *catarse*. A *catarse* é quando o leitor reconhece que o destino representado na personagem é na verdade o destino dele também; assim, entende-se que o seu destino não é só pessoal, mas da coletividade como um todo. O indivíduo singular – no caso o leitor – torna-se melhor do que era, para além de si mesmo, humaniza-se.

É por isso que a tragédia (e a arte de forma geral) produz a autoconsciência humana. A tragédia provoca a catarse e evoca o passado, mas não como porto seguro, um fato dado, mas sim para questioná-lo, contestar os seus valores. O momento da tragédia é um reflexo da prática humana: um momento de questionamento, de dúvida, de hesitação. E também a tragédia histórica é a tragédia da atualidade, isto é, do seu tempo, dizendo respeito ao seu tempo histórico e à sua realidade. Sobre isso, diz Pierre-Vernant no seu artigo *O sujeito trágico: historicidade e transitoricidade* (2011) que a tragédia não nasceu para ser puramente lendária, mas também histórica. Ele defende que este termo “transitoricidade” é a capacidade da tragédia de superar o seu próprio tempo histórico e poder durar.

Antes mesmo do *incipit* no romance, há uma epígrafe extraída da Bíblia, mais especificamente do livro de Deuteronômio (quinto livro da Bíblia). Esta epígrafe se refere ao destino de Anna Kariênina, o qual é desenvolvido a partir de uma série de cenas altamente dramáticas, “que assinalam uma profunda mudança no conjunto do enredo”, diz Lukács no artigo *Narrar ou descrever* (2010), ressaltando então a relação do romance não só com a tragédia, mas também com o drama. Tolstói se vale não só da concepção trágica na sua figuração literária como também do drama.

Eis uma coisa que está guardada comigo, /consignada nos meus segredos: /a mim me pertencem a vingança e as represálias, /para o instante em que o seu pé resvalar. /Porque está próximo o dia da sua ruína /e o seu destino se precipita. (BÍBLIA SAGRADA, Deuteronômio, 32:34-35).

Anna não precipita só à ruína, mas se precipita a si mesma, isto é, se antecipa e se termina. Na edição da Cosac Naify, o trecho é: “De mim virá a vingança, mas também a recompensa.” O interessante aqui é notar como a vingança vem *antes* da recompensa, e tentar encontrar qual é o sentido disso. Lembrando também que Tolstói, durante grande parte da sua vida, foi cristão ortodoxo, uma tradição do costume russo. Em *Anna Kariênina*, há também um diálogo muito significativo, quando Liévin vai se casar com Kitty. Antes do casamento, ele precisa se confessar, mas nessa admissão ele reconhece a sua vacilação, e o padre responde a ele que hesitar é típico do humano, e mesmo os padres hesitam.

A riqueza de Tolstói está nos detalhes e, novamente, o que há de mais importante no começo não é o *incipit*, mas, a frase seguinte: “Tudo era confusão na casa dos Oblónski” (TOLSTÓI, 2011, p. 17). Este período mostra que, apesar de o romance se intitular *Anna Kariênina*, ele não começa por tratar dela em especial (nem termina, também, por sinal, porque a última parte inteira é sobre Liévin). Anna é protagonista, mas as outras personagens também apresentam força de protagonista, e muitas vezes roubam a cena. Lukács debate em *O romance histórico* (2011a) sobre, como para abordar a história propriamente dita, não se fala diretamente da personagem principal, mas de *coadjuvantes*, pois só assim o detalhe é captado, e a totalidade do conjunto, pensando também na relação entre centro e periferia das próprias personagens.

A dificuldade do trabalho artístico, sobretudo, o da pintura, para a personagem de Mikháilov, consistia em pintar rostos, pois cada rosto tem um caráter próprio, é cada vez uma nova expressão e o momento pintado é aquele singular que o artista consegue captar. Contudo, quando um rosto é representado em uma obra de arte (e aqui abrangendo não só a pintura, mas também a literatura), ele deixa de ser um mero singular, para se tornar um universal, pertencente ao gênero humano. A esta categoria, o teórico Lukács confere o nome de *particular*. O particular é uma mediação necessária, um centro organizador. E é esta a função da obra de arte: produzir particulares. No seu ensaio *Tribuna do povo ou burocrata?*, Lukács diz o seguinte sobre o artista Mikháilov: “E Tolstói contrapõe esta relação do trabalho artístico com a vida à concepção dos tempos atuais” (LUKÁCS, 2010, p. 128), provando no romance de Tolstói não só o seu grande realismo, mas também a sua atualidade, nos dois sentidos do termo: o fato de o realismo ser recente, mas também atuante.

A visita de Anna e Vrónski ao pintor resulta em que Mikháilov vende um quadro a Vrónski e aceita fazer um retrato de Anna. O problema do retrato muito bem se encontra na literatura ocidental, para citar dois exemplos, *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e em *O retrato oval*, conto de Edgar Allan Poe. Trata-se, portanto, de analisar como se dá o reflexo da realidade objetiva na obra de arte. Fazer essas conexões é importante, pois dentre as leituras ocidentais do próprio Tolstói estavam Stendhal, Flaubert, Balzac e Guy de Maupassant. Considera-se,

portanto, que mesmo o artista – no caso, o escritor Tolstói – não pode ser considerado isolado, mas dentro de um conjunto, pois a sua prática enquanto escritor reflete a *acumulação* de uma prática literária maior – a produção literária de toda a humanidade.

Há outra personagem importante dentro do romance, que não será analisada detidamente nesta dissertação, a não ser em relação às outras personagens, que é Aleksiei Aleksándrovitch, o marido de Anna. Após ter-se consumado o adultério, ele se encontrava desamparado: “O mais difícil de tudo em tal situação era não poder, de forma alguma, unir e conciliar o próprio passado àquilo que agora ocorria” (TOLSTÓI, 2011, p. 497). Há um momento em que Kariênin anda de um lado para o outro no cômodo, *emparedado*, sem saber o que fazer. Lukács fala em *O romance histórico* (2011a) de quando as personagens se encontram nessa situação de decisão, quando elas se enxergam numa verdadeira *encruzilhada*. Pois se Shakespeare em *Hamlet* se pergunta: “*To be, or not to be, that is the question*”,<sup>2</sup> já em *Coéforas* de Ésquilo as personagens se perguntam: “agir ou não agir?”<sup>3</sup> A personagem é o centro da decisão, é ela quem toma o ato da decisão, pois decidir, mais do que um verbo, é um ato em si. E, sobretudo, apesar de passados dois mil anos de história humana, decidir ainda continua sendo um ato dramático e humano, dizendo respeito não somente a um indivíduo singular na Grécia Clássica, ou à Rússia, mas ao gênero humano.

Por outro lado, Anna, quando volta à Rússia do seu retiro na Itália, achava-se numa delicada situação social. Dúvidas pairavam sobre o casal rompido em relação ao divórcio, e dificuldades se avolumaram. A relação entre Anna e Aleksándrovitch tornara-se agora virtual, meramente epistolar, ao passo que a relação com Vrónski rende-lhes uma filha, Áni (mesmo nome da mãe). Constituída essa nova família, uma alternativa permitida – apesar de muito mal aceita – pela sociedade moderna russa, os três vão se reestabelecer em outra casa, no campo, e afastada do meio urbano. A parte 6 demonstra a *decadência* dessa segunda relação conjugal de Anna Kariênina, antes tão deslumbrante, agora também saturada, sufocante, e a infelicidade e a frustração que se instalaram entre o casal, provocando entre eles uma situação tenebrosa.

---

<sup>2</sup> Ato III, cena 1: “Ser ou não ser, eis a questão”. Disponível em: <<http://goo.gl/rCfnYb>>.

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://goo.gl/DTw3dh>>.

Nesta nova casa, dá-se o primeiro – e único – encontro entre Anna e Liévin (na parte 7, penúltima); porém, antecedendo o ato em si do próprio encontro entre os dois, localiza-se o retrato de Anna. Esta dissertação irá se deter em um segundo momento do romance, o momento que Liévin contempla o retrato de Anna Kariênina, produzido pelo artista Mikháilov. Este trecho suscita relações entre o realismo, o efeito provocado pela obra de arte e a *mimesis*.

Para Lukács, a obra de arte autêntica só pode ser aquela realista. A obra de arte realista é aquela capaz de configurar personagens concretos em situações concretas e em ação, o que muito se difere à cópia, ou à reprodução fotográfica da realidade, à qual se opõe Lukács rigidamente e que, portanto, não corresponde à arte realista, nem à *mimesis*. E esta arte autêntica é responsável por fazer com que a humanidade enxergue as relações humanas em suas determinações, propriamente ditas, em vez de fetichizadas.

A fetichização é quando as relações aparecem – na vida ou na arte – objetificadas, em vez de humanizadas, e a arte é potente justamente porque resgata essa humanização. Só por meio do realismo se é capaz de recuperar a humanidade. O artista cria um mundo, o mundo da obra de arte, que é autêntica porque é um mundo *em si* (do escritor) e *para si* (do leitor). A definição de realismo concebe em si mesmo o caráter mimético da arte. Então, esta dissertação se conclui defendendo o triunfo do realismo, no sentido engelsiano do termo de representação de personagens típicas em situações típicas na obra de *Anna Kariênina*.

Estando morta, apagada e extinta para sempre a Anna, Liévin assume o primeiro plano da narrativa e a termina. Isso significa dizer que Liévin se torna o centro no último capítulo. Coloca-se, por fim, que é o sofrimento (*pátos*) o que dá sentido finalmente à narrativa de *Anna Kariênina*. A atualidade do realismo evoca a compreensão da realidade objetiva por meio da obra de arte literária, valendo-se da *mimesis*.

*Anna Kariênina* é, sobretudo, um romance sobre os projetos e as paixões humanas. Em *Anna Kariênina*, todos são um pouco protagonistas, a força está nas relações, nas conexões. Esta dissertação não é uma análise dos seres em si, isolados, mas no seu conjunto social. A força de *Anna Kariênina* é mostrar a

seguinte universalidade: todos chegam à concretização de seus destinos, mas diante disso duas decisões distintas podem ser tomadas: resignar-se ou recusar-se a se curvar às determinações. As personagens agem dentro do romance; desta forma, nem se estagnam, nem se resignam, e por isso é possível acompanhar a evolução humana em cada personagem. Com isso, pode-se afirmar que é de responsabilidade de todas as personagens – sejam elas literárias ou reais – lutar contra as tendências. Como diria o poeta alemão Rainer Maria Rilke, em seu soneto *Torso arcaico de Apolo*: “*Du musst dein Leben ändern*”, o que significa na tradução de Manuel Bandeira: “Força é mudares de vida”.<sup>4</sup>

A criação literária por parte de Tolstói é um engendramento tão fortuito que conduz as personagens todas não só ao seu destino particular, mas ao destino da humanidade, que não é único, mas sim um caminho que visa – mas nem sempre alcança – à liberdade da escolha. Anna é uma heroína trágica, problemática; não deve ser simplesmente aceita, mas debatida. O processo mimético, enquanto categoria histórica é, portanto, um automovimento de superação. A dialética da superação é própria da vida e fundamental na arte: a arte realista produz essa ultrapassagem, que é uma superação no sentido do verbo alemão *aufheben*, superar, mas conservando.<sup>5</sup> A possibilidade da superação na arte é a desfeticização, que produz conseqüentemente a catarse, possibilitando a mudança no pensamento e na atitude; por fim, o papel do ser humano é central nessa mediação.

Em *Anna Kariênina*, há a luta contra o determinismo e a convenção. O mundo da convenção é na verdade atemporal: uma monotonia eternamente recorrente e repetitiva. Ontologicamente, torna-se humano justamente porque em algum momento e de alguma forma se é possível virar contra as determinações, a fim de superá-las, portanto, é também uma luta pela autenticidade. Até o último momento em que se está vivo, pode-se mudar, mesmo que aparentemente uma situação pareça sem saída. Esta constatação tem em última instância um caráter positivo, e não fatalista, pois é nesse sentido que a arte – principalmente, a articulada e portanto grandiosa arte de Tolstói – confere um sentido superior à vida.

---

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/0cHMh3>>. Acesso em: 21 jun. 2015.

<sup>5</sup> Consulta ao dicionário MICHAELLIS: dicionário escolar alemão: alemão-português, português-alemão. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009, p. 29.



Por fim, a *mimesis* é o modo pelo qual a arte se constrói como dimensão superior à vida cotidiana, pois na arte há uma concentração homogênea de problemas que na vida cotidiana estão dispersos, confusos – heterogêneos. Para que haja *mimesis*, é preciso haver também *poiésis* (invenção, criação). A dinâmica, como método compositivo na narração de Tolstói, dá conta do drama e dos destinos humanos. Nesse sentido, *Anna Kariênina* prevalece na representação realista, do reflexo literariamente exato e profundo da realidade, triunfando, assim na figuração concreta de personagens concretas e na capacidade de atingir um conhecimento íntimo do homem. Desta forma, a arte de Tolstói é significativa porque ela efetua a transição do passado para o presente em um momento particular na Rússia e assim representa a arte enquanto a memória da humanidade.

## 2 CAPÍTULO 1 – A arte dentro da arte: o realismo em Tolstói

Este capítulo pretende abordar a referência à problematização da arte no romance *Anna Kariênina* (2011), de Tolstói, à luz da crítica literária dialética, a partir da análise de alguns trechos do livro. Estes trechos elucidam a perspectiva que Tolstói apresenta sobre o conceito de arte, e a obra de arte no geral, e eles são elegidos para o estudo porque, apesar de serem poucos trechos e aparentemente periféricos ao longo do romance, eles se vinculam a uma discussão central, que é o papel de formação da arte. A seleção destes trechos, por isso, funciona como uma espécie de lupa, que primeiro realiza um movimento de investigação e minimização, para depois aprofundar e amplificar a visão do mundo, em relação não só à arte, mas também à sociedade, possibilitando assim uma autoconsciência e a apreensão da totalidade. São trechos cuidadosamente escolhidos por conta destes aspectos.

Escolhem-se trechos que falam explicitamente de arte dentro do romance e, embora sejam um dos únicos excertos ao longo de todo o romance que cumprem essa função, eles são de extrema importância, uma vez que teorizam sobre a arte realista.<sup>6</sup> Portanto, este capítulo objetiva apresentar trechos-síntese da obra *Anna Kariênina* de Tolstói, nos quais se observam a teoria do realismo, a *mimesis*, dentre outros elementos. Em termos de metodologia, vale-se do percurso que realizou Lukács em sua teoria, esclarecendo alguns termos-chave para a compreensão do método da crítica literária dialética e materialista que serão utilizados ao longo desta dissertação, a partir dos trechos literários de Tolstói, sem com isso, contudo, deter-se na teoria.

O objetivo específico deste capítulo é apresentar a obra literária *Anna Kariênina* (2011) de Tolstói como marco do realismo russo, selecionando trechos que comprovam esta teoria do realismo enquanto método literário. Em paralelo à análise e à crítica literária, serão utilizados conceitos-chave na teoria literária lukácsiana, e que se verificam a partir da obra de Tolstói, tais como arte e realismo e como que estes conceitos se desdobram em novos, que é o caso da ideologia do tolstoísmo. O tolstoísmo é uma ideologia surgida das reflexões , da vida (biografia) e

---

<sup>6</sup> A palavra russa para arte é искусство (*iskusstva*), e ela aparece contabilizada 13 vezes no original russo.

da própria teoria do Tolstói, mas não é objetivo dessa dissertação aprofundar este termo, nem é foco deste trabalho.

No primeiro subcapítulo, utiliza-se um trecho sobre o quadro de Anna e o efeito estético que ele provoca em Liévin, explicando o que é a teoria do reflexo e o conceito da *mimesis* literária, no sentido aristotélico do termo. Depois, o excerto a ser explorado é a discussão sobre a arte realista pensada pela personagem de Vrónski, desenvolvendo o conceito lukácsiano de meio homogêneo, e os fatos da vida de Tolstói que fizeram dele um grande escritor e perpetuaram o realismo dentro de *Anna Kariênina*. Por fim, é trazido à tona outro trecho da obra, a fim de ele ser analisado e criticado em relação à teoria do realismo, indicando pontualmente a figuração da grande épica em Tolstói.

Para se aproximar dessa obra tão vasta com acuidade, é preciso realizar um recorte. Trata-se de dois momentos no romance em que se fala da arte dentro da própria arte literária, portanto, consiste na *mimesis* dentro da *mimesis*, uma vez que Tolstói cria duas personagens – Mikháilov e Goleníchev – que são, respectivamente, pintor e escritor. Então, aqui se intenciona pensar a arte em um lugar de importância, um lugar privilegiado – um lugar *central*. Não interessa ainda neste capítulo entrar a fundo na análise das personagens – tarefa destinada ao segundo capítulo; porém, neste primeiro momento, tentar-se-á introduzir a discussão sobre o realismo, partindo-se da própria arte e respeitando o que ela é, e, assim, perceber como o realismo não só se verifica, mas triunfa em Tolstói.

Como grande escritor que é, Tolstói escreve da Rússia para o mundo. A força de toda a sua obra evidencia um conhecimento profundo da realidade e faz de Tolstói um homem de seu tempo, já que ele, enquanto escritor, compreendeu que deveria viver/pensar o próprio tempo, enfrentá-lo, entendê-lo. O dilema do seu tempo é o dilema dele mesmo, são seus próprios problemas, que eram muitos, como diz o próprio título do livro de um dos biografistas de Tolstói, Aylmer Maude: *Tolstoy and his problems* (2007). Neste livro em particular, existem importantes considerações e ensaios teóricos do Tolstói em relação à sua visão de arte.

Na vida de Tolstói, segundo um outro biografista, William Shirer, em *Love and hatred: the stormy marriage of Leo and Sonya Tolstoy* (2007), aprende-se que

Tolstói encontrava problemas: no casamento em que, embora muito tumultuado, teve 13 filhos, e mais um bastardo com uma camponesa, sua amante, de nome Axinya; na sua vida religiosa; na sua relação com a igreja. Tolstói era cristão ortodoxo, porém, durante uma crise de meia idade, começou a se questionar, apoiar outras seitas, como os Dukhobors, por quem Tolstói queria concorrer ao Prêmio Nobel de Literatura em 1901, para doar-lhes o dinheiro (mas acabou perdendo para o francês Sully Prudhomme). Todos estes dados são importantes, porque eles rendiam sérias discussões ao casal Tolstói e a sua esposa Sonya (cujo nome real era Sofya). Este conflito psicológico entre o casal muito bem se explica no livro de Tolstói *A sonata a Kreuzer* (2010), lançado pela primeira vez em 1889, o que prova que é importante estudar a obra literária de Tolstói vinculada ao período de vida do autor em que o livro foi escrito, a fim de corroborar para uma crítica literária acertada. O conflito religioso se verifica principalmente em *Ressurreição* (2013), publicado primeiramente em 1899, e o tema do casamento e das questões conjugais da vida privada são muito visíveis em *Anna Kariênina*.

Por exemplo, a esposa de Tolstói, Sonya, muitas vezes já pensara quando estava viva em se suicidar, e já escrevera em seu diário que ia se jogar sobre trilhos do trem, tal qual a personagem literária e ficcional de Anna Kariênina. “*Sonya got her ideas of how to depart this world from her husband’s fiction. Previously, she had threatened to throw herself in front of a locomotive, as Anna Karenina had done.*” (SHIRER, 2007, p. 159).<sup>7</sup> Os conflitos religiosos, por sua vez, podem ser encontrados na hesitação que Liévin sente na hora em que vai casar. No capítulo 1 da parte 5 de *Anna Kariênina*, Liévin precisa se confessar antes de casar com Kitty, e ele admite o seguinte para o padre: “– Meu principal pecado é a dúvida. Duvido de tudo e, na maioria das vezes, estou em dúvida.” (TOLSTÓI, 2011, p. 436), ao que o próprio padre o responde: “– A dúvida é própria da fraqueza humana.” (TOLSTÓI, 2011, p. 436). Toda a parte do casamento entre Kitty e Liévin na realidade é baseada no casamento real entre Sonya e Tolstói. Logo, a dúvida é um sentimento que permeia todo o livro de *Anna Kariênina*, e Liévin é uma imagem de seu criador.

---

<sup>7</sup> “Sonya teve as suas ideias de como deixar este mundo a partir da ficção do marido. Anteriormente, ela ameaçou se jogar na frente de uma locomotiva, como Anna Karenina havia feito.” (SHIRER, 2007, p. 159, minha tradução).

Apesar dos problemas da vida cotidiana, pode-se falar em Tolstói de um apego à realidade, que é o apego à vida, e é isso o que conduz ao humanismo. Outro exemplo biográfico é que Tolstói é contemporâneo de Gandhi (Tolstói respondeu a duas cartas dele), e o influenciou diretamente, sobretudo no conceito da possibilidade de uma revolução pacífica. É assim que Tolstói se aproxima do realismo, pois é abraçando a realidade que se pode transformá-la, e o realismo no geral se trata dessa transformação, profunda e efetiva na vida dos homens. Essa pacificação pode ser encontrada, por exemplo, no altruísmo da personagem de Anna Kariênina, que fala: “No amor, não há mais nem menos.” (TOLSTÓI, 2011, p. 685), isto é, todas as formas de amar são consideradas dignas, uma vez que Anna educava as suas empregadas como se fossem seus próprios filhos.

Dessa forma, o realismo trata do amor pela realidade efetiva. Como diria o poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os / homens presentes / A vida presente”.<sup>8</sup> Tudo o que está acontecendo no chão russo naquele momento (1877) está ali, em *Anna Kariênina*. E o livro não se limita somente a tratar desta mulher, Anna, mas sim de todos os problemas russos e também da própria vida de Tolstói. Isso é o realismo. Sem a vida, não há poesia, poesia no sentido do fazer poético e, portanto, não há arte no geral. Sem a vida, a arte não interessa. A vida dos homens é que é matéria para a arte, a verdadeira matéria para o realismo. Esse é o centro da perspectiva materialista. Para se compreender a realidade atual (contemporânea do século XX) de forma realista, é preciso também entender o passado (o século XIX), pois este século é algo ainda muito atual, uma vez que os problemas nele enfrentados ainda

---

<sup>8</sup> *Mãos Dadas – Carlos Drummond de Andrade*

Não serei o poeta de um mundo caduco.  
Também não cantarei o mundo futuro.  
Estou preso à vida e olho meus companheiros.  
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.  
Entre eles, considere a enorme realidade.  
O presente é tão grande, não nos afastemos.  
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,  
não direi suspiros ao anoitecer, a paisagem vista na janela,  
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,  
não fugirei para ilhas nem serei raptado por serafins.  
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,  
a vida presente. (ANDRADE, 2002, p. 80).

não foram resolvidos efetivamente no presente. Faz-se importante para Tolstói a distinção entre a vida artificial e a vida autêntica, e esta vida autêntica só é possível por meio do realismo enquanto método literário.

Em *Anna Kariênina*, a arte é um dos reflexos da realidade, porque o pensamento não pode ser desligado da vida, mas a arte é quem a representa – ou a reflete, a partir de uma forma de reflexo específico, o estético. No entanto, a arte enquanto forma estética é determinada pela forma social (política, social, econômica da vida concreta). Karl Marx diz, nos *Manuscritos econômico-filosóficos* (2010), que é justamente porque o homem obra, efetiva e economicamente na realidade objetiva, que ele é capaz de elaborar arte, de modo que a produção da arte está diretamente ligada com a produção econômica, pois “a vida produtiva é, porém, a vida genérica. É a vida engendradora de vida.” (MARX, 2010, p. 84) e ainda: “o homem também forma, por isso, segundo as leis da beleza.” (MARX, 2010, p. 85). A arte existe como exteriorização das forças essenciais do homem, e é por isso que ela é capaz de refletir esteticamente a vida.

Deste modo, todo fenômeno estético é reflexo da vida social. Não existe o meramente estético. O mundo sensível da obra de arte, das emoções, dos sentimentos subjetivos não pode estar desvinculado da base, da vida econômica, da materialidade objetiva – o mundo da realidade. Quando Kariênin, por exemplo, depara-se diante da dúvida em relação à esposa, começa a pensar nos seus sentimentos, pensamentos, desejos e ideias, algo que será analisado no terceiro subcapítulo. A estética é o reino das sensações humanas, ao fazer e experimentar a arte. Ela é ainda a criação de um mundo, por meio das palavras já existentes, na prática da comunicação humana.

No entanto, as palavras distribuídas no romance já são diferentes, transfiguradas, são e não são as mesmas palavras do nosso mundo, ou seja, são as mesmas palavras; não obstante, dentro do romance elas vão adquirindo um novo significado. Esta construção de um significado especial, de uma mudança de significação é de extrema importância em *Anna Kariênina*, pois permite ao leitor o caminho para a autoconsciência. Por exemplo, algo que tinha muito significado e valor para as personagens no início do romance, podem não o ter no final, mas também algo que não tinha nenhum valor ou significado *passa a ter*, ao longo do

romance. Ganhar um significado ou um sentido é do que se trata a obra de arte no geral, como *Anna Kariênina*. Logo, a arte não só representa a realidade, mas também é capaz de transformá-la, pois ela cria um mundo à parte. Pode-se dizer, assim, que a arte não copia a realidade, mas a recria.

O ser humano cria um mundo para si devido às suas necessidades, interesses e a seu favor, por meio do trabalho de forma que assim o mundo se humanizou. A vida é isso: um processo vivo sobre o qual nem sempre é possível ter controle. A intenção aqui é mostrar como o pensamento de Tolstói é sólido, lógico e consciente, apesar dos problemas da vida objetiva, pois a visão da arte é também uma visão de mundo, da vida social e estética. O que se quer dizer com isso é que apesar das turbulências na vida pessoal, Tolstói produz uma arte forte e unificada. Segundo Maude (2007), a arte para Tolstói é um trabalho, uma produção objetiva de beleza. Segundo o artigo de Tolstói, *What is art?*, “*Art is a human activity, that one man consciously hands on to other feelings he has lived through, and that other people are infected by these feelings and also experince them.*” (MAUDE, 2007, p. 70).<sup>9</sup> Esta acepção de Tolstói muito se assemelha ao materialismo.

Tolstói sempre valoriza o reflexo artístico em detrimento do científico. O romancista pessoalmente não acreditava em médicos, e achava que a arte não devia ser uma explicação, ou um guia (uma receita), como se fosse um remédio. Apesar de suas próprias crenças, Tolstói sempre encontrou dificuldade em se expressar corretamente por meio da arte, e por isso sempre contraiu problemas com a censura, como foi o caso de *A sonata a Kreuzer* (2012) e o tema do adultério em *Anna Kariênina*. Portanto, a definição de arte de Tolstói precisa ser aceita sob um vasto campo de entendimento. Lembrando que o problema do conceito da arte e do seu efeito será de extrema importância para o julgamento dos trechos de *Anna Kariênina* presentes nesta dissertação.

Então, compreender a realidade de maneira correta é um movimento realizado por Tolstói a partir do passado em direção ao futuro, o que significa dizer que o momento presente está conectado com o passado. Esta também é uma relação temporal e, sobretudo, histórica. Tolstói propõe uma reflexão histórico-

---

<sup>9</sup> “A arte é uma atividade humana, que se baseia conscientemente em sentimentos pelos quais um homem passou, e na qual outras pessoas são infectadas por estes sentimentos e também os experincia.” (MAUDE, 2007, p. 70, minha tradução).

temporal mais profundamente em *Guerra e paz* (2012), o qual constitui um romance histórico propriamente dito, mas que não será alvo de crítica e análise desta dissertação. Em *Anna Kariênina*, a questão histórica-temporal mais latente é a Revolução Russa (1917), vislumbrada por Tolstói, que enxerga uma possível união de Liévin (proprietário) com camponeses, do singular com o coletivo, categoria à qual o teórico Lukács chama de particular. Por isso, Tolstói prefigura um período de crise, algo que está entre o fim e o início de outro período. Também não será devidamente explorado, mas é de extrema importância ressaltar o que disse Lukács em seu texto *Tolstoy and the development of realism*: “*Tolstoy is the poet of the peasant revolt that lasted from 1861 to 1905. In his life-work the exploited peasant is this visible-invisible ever-present protagonist.*” (LUKÁCS, 1964, p. 145).<sup>10</sup>

Em *Anna Kariênina*, também aparece o princípio de dissolução da velha ordem feudal da Rússia tsarista. A começar pelo próprio exemplo do avanço do código de conduta antigo e medieval do *Domostrói* (século XVI) para a nova legislação que permitia à Anna se divorciar, algo que já era possível na Europa. Contudo, Tolstói não foi capaz de viver pessoalmente a Revolução, tendo falecido sete anos antes dela. Para dar um único exemplo, sem se aprofundar, pois este também não é o foco da dissertação: “*If it was not, he [Tolstói] wrote in a conclusion that was more prophetic than even he realized, there would come in Russia ‘a workers’ revolution’.*” (SHIRER, 2007, p. 126).<sup>11</sup> São esses os conceitos que rondam Tolstói em relação à Revolução: profético, vidente, genial, juízos de valor que na realidade não são só propriamente dele, mas resultado do próprio contexto da época e inerente à própria arte. Na arte, existe uma tentativa de formular alguma coisa que ainda não foi formulado, algo premente, latente, por vir. É por isso que Lenin – no seu texto *León Tolstói, espejo de la revolución rusa* (1979) – considera que as contradições de Tolstói são um espelho vivo da realidade efetiva da Rússia naquele período.

Assim, fica estabelecida a importância da reflexão histórica para um escritor realista como Tolstói. Já Marx diz que só existe uma ciência unitária: a ciência da

---

<sup>10</sup> “Tolstói é o poeta da revolta camponesa que durou de 1861 a 1905. No seu trabalho de vida, o camponês explorado é este visível-invisível sempre presente protagonista.” (LUKÁCS, 1964, p. 145, minha tradução).

<sup>11</sup> “Se não, ele [Tolstói] escreveu em conclusão que era mais profético do que ele se dava conta, haveria de chegar na Rússia ‘uma revolução trabalhadora’.” (SHIRER, 2007, p. 126, minha tradução).



história. Consequentemente, é importante dar unidade e totalidade, tanto à forma histórica, quanto à artística. Ambas as formas históricas e artísticas estão sujeitas à fetichização, que é um meio de deformar, dividir e isolar, privando estas formas de sua dialética. Dar sentido ao passado tem repercussão no presente, e é nisso que consiste a atualidade do realismo: a possibilidade de perdurar, de atuar.

O homem cria o seu mundo frente a essa imagem de atuação. Por meio do gesto criativo, o homem transcende e modifica as condições materiais. Em *Anna Kariênina*, Tolstói confere um sentido material à realidade por ele vivida. O mundo da sociabilidade humana, que é histórico, também depende da criatividade humana, de forma que um escritor realista como Tolstói vincula a sua arte às reflexões sociais, não só de sua época e de seu país, mas também do seu passado nacional.

Dessa forma, começa-se a explorar o conceito de arte. A arte é um reflexo, mas é um reflexo sem original (VEDDA, 2014), no sentido de que ela é um trabalho sem cópia, que não pode ser copiada; a arte só pode ser criada, e então ela conquista para si autonomia. Tolstói precisa de um olhar realista para captar a dinâmica dos problemas sociais da sua época. A imediatez da vida é sempre muito rica, cheia de desníveis, mutabilidades, diferenças, podendo esta vida ser russa ou qualquer outra.

A arte não tem obrigação de imitar (imediatamente) um referente externo, mas conforma um mundo próprio, autônomo, divergente do mundo empírico. O que na arte é considerado natural, fidedigno e realista deve partir da própria realidade, de forma que Tolstói não ignorou a Rússia da sua época para escrever *Anna Kariênina*. Ele abandona o seu projeto inicial de se remeter ao passado nacional e escrever um romance histórico sobre Pedro, o Grande, para escrever sobre questões próprias da sua época.

A arte surge em um momento da história da humanidade quando as forças produtivas já estão desenvolvidas, de forma que ela não é uma objetivação primária, mas tardia. A arte é possível quando o homem já ocupa uma centralidade (na condição material). Ele pode viver em vez de sobreviver, porque para um homem (moderno) que trabalha “tem de lhe restar *tempo* para *poder* também criar” (SCHULZ

apud MARX, 2010, p. 31-32). É o caso de Vrónski, analisado no segundo subcapítulo, quando ele se dedica à arte.

O ser humano criou a arte para expressar os seus sentimentos numa época em que foi possível a ele ter esses sentimentos. Estes sentimentos são históricos, isto é, historicamente construídos, não dados, abstratos. Os sentimentos dentro de uma obra de arte não são expressados subjetivamente, mas sim, historicamente. Em termos de método, aqui o conceito material prevalece sobre o ideal. Os sentimentos humanos são uma herança, no sentido de acumulação, mas também são construídos, modificados, a partir da vida cotidiana, da vida dos homens, que nem sempre é fácil, e encontra em si muitos determinismos. Porém, a verdadeira arte é aquela que vence essas hiperdeterminações, de uma tragédia aparentemente inelutável e inevitável, ou ao menos a enfrenta. A arte é uma forma de superação (*aufheben*), já mencionada na introdução, cuja importância é central dentro da obra de Tolstói. Desse modo, *Anna Kariênina* surge como uma obra transformadora, e não fatalista, porque ela vislumbra a perspectiva de mudanças de significados. “A verdadeira arte, portanto, fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento.” (LUKÁCS, 2011b, p. 105).

*Anna Kariênina* é um livro que dá muita importância em como as personagens vivem as suas vidas. Não é possível ter sentimentos no limite da sobrevivência (luta pelo imediato); para tê-los, é preciso viver. Um mujique de Liévin que morre de fome, e passa frio à noite, algo que ele confessa ao seu proprietário, não enxerga a experiência da vida da mesma forma que Anna, quando foge com Vrónski. Por exemplo, em junho de 1891, a Rússia presenciou uma grande fome, e Tolstói ajudou ativamente na vida do povo, distribuindo sopa à população mais pobre. Este foi um momento de união não só do proprietário com o povo, mas do próprio Tolstói com a sua esposa Sônia, pois os dois se reuniram para ajudar na partilha da sopa.

Em seus diários, Tolstói falava sobre a desfaçatez de classe de sua época, dos proprietários preocupados somente consigo mesmos. “*There was plenty of food in Russia, he [Tolstói] argued, but there was a famine because it was not distributed*

*fairly.*” (SHIRER, 2007, p. 148).<sup>12</sup> Isso faz insurgir em Tolstói, enquanto escritor, uma preocupação premente sobre as questões sociais de sua época. Por ter participado ativamente da experiência da fome, o romancista amplia o seu olhar sobre a realidade, que se torna diferenciado, realista e humanista, e reflete essa acuidade em sua obra.

Portanto, a arte é uma forma de reorganizar o mundo para encontrar os sentidos que na vida imediata não estão tão claros. A obra de arte é aquela que promove a coincidência entre a objetividade e o centro mais íntimo e essencial do ser humano (o sujeito), o que é característica decisiva do reflexo estético, e também um conceito hegeliano. Logo, a arte não é só cópia, mas criação.

Antes da arte, veio o trabalho; contudo, a arte significa trabalho no sentido de poesia (*poiésis*), de fabricação e de produção, mas fabricação e produção artísticas, estéticas, criativas. Portanto, a arte é um momento de centralidade da figura humana. Conseqüentemente, um país de economia atrasada pode produzir uma obra de arte avançada, como é o caso de Tolstói na Rússia, pois “Na arte, é sabido que determinadas épocas de florescimento não guardam nenhuma relação com o desenvolvimento geral da sociedade (...)” (MARX, 2011, p. 62).

A Rússia, em comparação à Inglaterra, França e outros países da Europa no final do século XIX e início do XX, apresentava economia atrasada, porque ela era essencialmente agrária e feudal. Lukács, no seu texto *Tolstoy and the development of realism* (1964), destaca também a situação de outras literaturas nacionais periféricas, como é o caso da literatura escandinava, com Ibsen. Até a Revolução de 1917, a Rússia lutou contra as bases do regime tsarista, e a sua modernização foi, portanto, atrasada, ao passo que a Europa já encaminhava para os rumos da economia imperialista. Apesar destes dados econômicos, Tolstói produz uma obra avançada, mesmo na periferia do capitalismo, tanto no sentido da elevada captação da psicologia interna humana, quanto da captação desses rumos, dessas direções para as quais o mundo se encaminhava no século XX. Assim, a arte não quer ser verdade, ela se assume como invenção (falsidade, nesse sentido), mas por isso

---

<sup>12</sup> “Havia comida em abundância na Rússia, ele [Tolstói] argumentou, mas havia a fome porque a comida não era distribuída justamente.” (SHIRER, 2007, p. 148, minha tradução).

mesmo ela é verdade autêntica. A arte, justamente por não *querer* ser lei e verdade, acaba sendo.

A arte conecta o que está invisível na realidade imediata. A arte é trabalho livre, no qual o trabalhador se reconhece como protagonista. A literatura não é apenas uma tela de projeção do autor, de sua visão de mundo, de seus paradigmas. O pensamento do autor não é determinista, pode mudar, algo que é muito bem comprovado em *Anna Kariênina*, desde o seu projeto inicial ao seu resultado. Tolstói encontrou muita dificuldade para terminar este romance, pois ele não sabia que final dar ao livro. Não podendo escolher apenas um final, Tolstói deu finais diferentes a cada personagem. Por meio da arte, também se pode superar preconceitos que na vida cotidiana um escritor como Tolstói, proprietário, provavelmente teria. Por isso, a arte é uma defesa da integridade da humanidade contra todas as tendências. A arte autêntica dá essa experiência ao leitor: o poder de reconhecimento, isto é, reconhecer que outro ser humano pode passar pela sua própria experiência, mas também o poder de reconhecer a si mesmo como protagonista da sua própria vida, reconhecer que a vida pode mudar.

Por essas razões, para Lukács, Tolstói tem a sua importância reconhecida internacionalmente por causa do lugar que ele ocupa dentro da crítica literária democrática russa. Por exemplo, Lukács evita considerar Tolstói como culto e erudito, mas sim popular e campesino. Isso faz de Tolstói um escritor conhecido, popular e, em última instância, universal. Universal principalmente porque a sua obra pode ser lida em diferentes períodos históricos e manter a sua significância.

*Tolstoy not only opposed such conceptions [naturalistas] and stresses richness of a life of work and the inner monotony of a parasitic life, but maintained that modern art was much inferior to the really great, really popular art of former days in dealing with the great and decisive problems of life. He also maintained that a wealth of detail was merely a dazzling camouflage of an internal poverty and that the old poets (he adduces as an example the legend of Joseph in the Old Testament) needed no such mass of detail because they were magnificently simple and easy to understand (LUKÁCS, 1964, p. 198).<sup>13</sup>*

---

<sup>13</sup> “Tolstói não só se opunha a tais concepções [naturalistas] como ressalta a riqueza de uma vida de trabalho, e a íntima monotonia de uma vida parasitária, mas mantida de modo que a arte moderna era muito inferior do que a realmente grande, a realmente popular arte dos dias passados no enfrentamento dos grandes e decisivos problemas da vida. Ele também manteve que a opulência de detalhes era meramente uma deslumbrante camuflagem da pobreza interna, e que os velhos poetas (ele cita como exemplo a lenda de José no Antigo Testamento) não precisavam de tal massa de

É assim, em meio a considerações econômicas, sociais e literárias, que se introduz o conceito de ontologia, trabalhado melhor na grande obra de Lukács *Para uma ontologia do ser social* – volume 1 (2012) e 2 (2013). Do grego, ὄντος (*óntos*) é o particípio presente do verbo εἶμι (*eimí*), que significa *ser*. Ainda do grego, o tempo “particípio” tem em si uma ideia de gerúndio, de estado de continuidade (APRENDENDO GREGO, 2010, p. 77) e de aspecto, isto é, temporalidade. Dessa forma, ὄντος é sempre traduzido como “sendo”, e a crítica dialética se apropria destes conceitos, no sentido de entender o ser humano enquanto *continuidade*, isto é, *processo*. Lembrando ainda que um trabalho literário deve ser sempre também um trabalho filológico, no sentido literal do termo. Assim como não existe o puramente estético, pois ele está vinculado ao social, o estético ainda interage com a ontologia, no sentido que ela é histórica. Trata-se disto aqui porque, em *Anna Kariênina*, a arte assume um papel estético e ontológico.

Dessa forma, o ato criativo é uma posição estética, mas consiste num trabalho ontológico. A ontologia, enquanto categoria filosófica, também pode ser verificada no trabalho e, quando um trabalho é ontológico, ele é livre e libertador. Como diz o poeta brasileiro Vinicius de Moraes no seu poema *O operário em construção*: “Esse fato extraordinário: / Que o operário faz a coisa / E a coisa faz o operário.” (MORAES, 1956). Isto é, a perspectiva materialista de que se é produzido enquanto produz, e que o homem produz um objeto para o seu sujeito. Compreende-se aqui que a arte é uma forma de trabalho livre e ontológico, sobretudo a grande arte realista de Tolstói, que também é desfetichizadora, isto é, ela acaba com fetiches, com ocultamentos. Isto equivale a dizer que na realidade imediata e aparente aquilo que está invisível é refletido esteticamente na arte de Tolstói de forma desfetichizada, descoberta, reveladora.

Aqui ainda se destaca, dentro do conceito de arte, o que é a *mimesis*, sendo ela um modo de representação da realidade e de objetivação do homem. A *mimesis* é o método fundador da arte, e para ela são inúmeras as possibilidades, e ela será explorada no primeiro subcapítulo. A experiência ontológica acumulada pela humanidade permite infinitas possibilidades de ação. Assim, a *mimesis* não é só um gesto estético, mas social, partindo da realidade e voltando para ela.

---

detalhes porque eles eram magnificamente simples e fácil de entender.” (LUKÁCS, 1964, p. 198, minha tradução).

O que interessa é que a maneira do reflexo estético existir é por meio da criação (*mimesis*) de um mundo. Não se trata, portanto, de refletir imediatamente, mas profundamente, captando mudanças profundas. Isso é o que faz um grande escritor realista como Tolstói. O mundo da arte é tal que nele estão concentradas as forças humanas. Intensificar: esse é o verdadeiro reflexo mimético. A arte é uma expressão do fazer poético – no caso da literatura, com palavras – das ações humanas, para além dos sentimentos.

É nesse sentido que a arte de Tolstói, no século XIX, vai dar conta das contradições visíveis e invisíveis da sociedade russa, consumando a transformação de objetos em sujeitos. Na vida cotidiana, as potencialidades existem apesar de não estarem visíveis (aparentes), de forma que é a arte a responsável por revelar a essência da realidade, por mais estranhada que ela pareça. A arte mostra o que não está visível e a sua potência modificadora é tamanha que ela é capaz de até mesmo antecipar o futuro; é o caso, por exemplo, da possibilidade de antever na obra de Tolstói a Revolução de 1917, a qual Tolstói morre sem conhecer (sete anos antes). Sendo assim, os problemas do século XIX, mesmo os problemas da Rússia, são também problemas do século XXI, o que não é uma questão exclusiva da arte, mas de toda a vida social, com a qual se depara a arte.

Aqui também se começa por penetrar no conceito geral de realismo. A arte não tem a intenção de modificar o destino humano, mas justamente por não ter essa intenção, ela o faz tão bem, que, em Tolstói, verifica-se o triunfo do realismo no sentido engelsiano do termo: figuração de personagens concretas em situações concretas. “O triunfo do realismo não é um milagre, mas o resultado necessário de um processo dialético bastante complexo, de uma relação mútua e fecunda do escritor com a realidade.” (LUKÁCS, 2010, p. 76).

Para fazer uma crítica da realidade, para resolver as questões estéticas, para produzir algo que tenha força, é preciso conhecer, ou seja, realizar o conhecimento e a pesquisa apaixonada da realidade. São estas as características principais do realismo, não enquanto movimento ou escola literária, mas sim enquanto método de composição, de figuração artística. O direito a ter uma perspectiva crítica viva não é só de Tolstói, enquanto escritor, mas também do leitor. Tolstói é capaz de refletir a

realidade social e objetiva muito fielmente, e assim o artista marca a sua passagem no tempo.

O artista realista escolhe a matéria de sua obra no tumulto da vida e parte dela para fazer a arte. Shirer, enquanto biografista de Tolstói, muito se vale desta palavra para explicar a vida do escritor: tumultuada. O artista realista precisa transfigurar a realidade para captá-la fielmente, mas para tal ele precisa encontrar no interior da aparência a essência, de forma que ambas formem entre si uma unidade dialética. Por isso, a arte realista lida diretamente com a dialética da essência-aparência.

O realismo capta algo próprio da vida que é a mudança – senão estaríamos presos na repetição. As personagens mudam ao longo do romance: Anna, Vrónski, Liévin, Kitty e todos os outros. Nenhum permanece como está do princípio ao fim. Dessa forma, o realismo de Tolstói toma o partido da mudança. Transformação significa enfrentamento – buscar conhecimento – das contradições, dos limites históricos e pessoais. O realista, por fim, propõe uma  *fusão* com o mundo criado, de forma que o reflexo assim alcança a verdade da realidade. Por isso, é importante o texto literário refletir a realidade corretamente, sem distorcê-la.

A essência das aparências são os homens, revelando – e não escondendo – as suas ações. Isso é a poesia íntima da vida, é a luta cotidiana dos homens. As várias etapas da vida estão em constante movimento, pois não são eternas, e conseqüentemente elas constroem para a humanidade algo eterno, primeiramente em um nível individual, mas que adquire um valor coletivo. Isso possibilita o reconhecimento do leitor na realidade literária; nesse momento, ocorre a desfetichização, que é uma forma de humanização e também é uma tentativa de encontrar um sentido para a vida.

E no momento em que há o reconhecimento do leitor em relação ao que é vivido pela personagem literária, no caso Anna Kariênina, mesmo em seu polêmico e trágico destino, é possível reconhecer-se para além de si mesmo, o que é altamente humanizador, porque a tragédia não é uma categoria puramente individual, mas sim universal (o conceito de tragédia será melhor explorado no capítulo 3). É nessa vida cotidiana, de enfrentar problemas, que está a práxis

humana. Por fim, a arte realista deixa claro que não é possível a poesia sem a vida, nem a vida sem poesia, pois a vida é a verdadeira riqueza, é a vida que vale a pena.

Então, frente a um agravamento das forças sociais, Tolstói toma um partido, o partido do realismo. O escritor reflete integralmente a realidade, que está ali profundamente na sociedade russa, de forma que é possível ver refletida na ação das personagens a própria sociedade interconectada, e a história é um fluxo feito no embate dessas forças. As personagens criadas na literatura já existem no dinamismo da vida social, assim como a vida social é a vida dos homens em movimento, agindo, transformando, influenciando-se mutuamente, em determinada direção.

No realismo, os pontos só fazem sentido porque estão ligados. O realismo é como Tolstói percebe o mundo e o projeta. É assim que o realismo de Tolstói capta a dinâmica própria da história humana. *Anna Kariênina*, enquanto romance, de certa forma mimetiza esse processo evolutivo, as estruturas mais profundas da sociedade e da história humana que garantem a possibilidade/continuidade (ou não) de certo destino. Tolstói compõe literariamente um caminho realista que conduz ao enriquecimento da vida, à plenitude humana.

## **2.1 Teoria do reflexo: a abordagem estética do conceito de *mimesis***

Este subtópico em particular pretende esclarecer o conceito de *mimesis* e a sua repercussão dentro de *Anna Kariênina*. Para tal, associa-se o conceito de *mimesis* ao conceito do reflexo estético, algo muito contemplado pela crítica de Lukács. As formas estéticas, de certa maneira, devem refletir a realidade. O escritor precisa criar um mundo autônomo, o mundo da arte, para refletir a realidade efetivamente. A força da arte está nessa *criação*; não gerando um mundo próprio, o escritor copiaria o mundo real já existente, não criaria nada. Lenin, enquanto crítico literário, diz o seguinte: *a obra é um espelho*. Entende-se também que a obra é um retrato do autor e resultado dessa complexidade.

Consequentemente, entra-se na análise dos trechos propriamente ditos da obra de Tolstói. Estudam-se alguns trechos particulares dentro da obra que falam sobre arte e, por isso, introduzem no livro uma discussão artística. São trechos



específicos, pontuais, e não constituem o centro da obra; contudo, a discussão que eles introduzem é *central*. Parte-se destes trechos de *Anna Kariênina*, inicialmente, mas chega-se a outros também, os quais evidenciam tanto a discussão sobre a arte quanto a teoria do realismo, a visão de arte estipulada pelo próprio Tolstói.

Atravessando a pequena sala de jantar com paredes forradas de madeira escura, Stiepan Arcáditch e Liévin caminharam sobre um tapete macio, rumo ao escritório, à meia-luz, iluminado apenas por um lampião, com um grande quebra-luz escuro. Outro lampião com refletor ardia na parede e iluminava um grande retrato de mulher, de corpo inteiro, para o qual Liévin não pôde deixar de dirigir sua atenção. Era o retrato de Anna, pintado na Itália por Mikháilov. No momento em que Stiepan Arcáditch passou para trás da treliça e uma voz masculina, após ter falado algo, silenciou. Liévin observou o retrato, sob a iluminação brilhante que a moldura ressaltava, e não conseguiu desviar-se dele. Chegou a esquecer onde estava e, sem escutar o que diziam, não baixava os olhos do retrato admirável. Não era um quadro, mas uma fascinante mulher viva, de cabelos negros e anelados, ombros e braços desnudos, e um meio sorriso pensativo nos lábios margeados por uma penugem tênue, que o fitava de modo afetoso e triunfante, com olhos que o perturbavam. O único motivo de não estar viva era ser mais bela do que é possível, para uma mulher viva.

(...) Anna viera de trás da treliça ao seu encontro, e Liévin, na meia-luz do escritório, reconhece a mesma mulher do retrato, com um vestido escuro em vários matizes de azul, não na mesma posição, nem com a mesma expressão, mas exatamente com o mesmo primor de beleza com que fora captada pelo pintor no retrato. Era menos deslumbrante na realidade, mas, em compensação, a pessoa viva tinha algo novo e sedutor, que não havia no retrato. (TOLSTÓI, 2011, p. 683).

Contextualizando, trata-se de um trecho em uma parte já avançada do livro, mais especificamente, consiste no final do capítulo IX da parte 7, em que Anna e Vrónski, duas personagens centrais, assumiram o seu relacionamento adúltero, haviam partido da Rússia para a Itália, numa espécie de lua de mel, mas já haviam retornado para a Rússia. Eles voltam para lá e vão morar juntos numa casa. Nesta nova casa, dá-se o primeiro – e único – encontro entre Anna e Liévin (na parte 7, penúltima do livro); porém, antecedendo o ato em si do próprio encontro entre os dois, localiza-se o retrato de Anna. Este subtópico irá se deter neste momento do romance, em que Liévin contempla o retrato de Anna Kariênina, produzido pelo artista Mikháilov.

Mikháilov é um artista russo que Anna e Vrónski encontram no seu retiro na Itália. Ele pinta um retrato de Anna, que o casal leva consigo para adornar a sua casa na Rússia quando retornam. Na ocasião da volta deles, eles dão uma festa para recepcionar convivas e apresentar a casa nova, festa para qual Liévin é

convidado. Liévin, então, vê-se na oportunidade de contemplar o retrato de Anna – a obra de arte – antes da própria pessoa física, da personagem de Anna. Ao longo de todo o longo livro, é a única vez em que Liévin encontra Anna, e a obra de arte foi responsável por provocar nele, o receptor, um efeito evocador, arrebatador e deslumbrante, assim como a própria pessoa de Anna.

A pintura parecia a Liévin mais autêntica do que a própria realidade. A integridade da obra de arte não deve o seu efeito só à produção mimética do artista, ela deve ser completada com a recepção do espectador, no caso da pintura, que é o Liévin, e do leitor, para o caso da literatura, quem tiver a chance de ler *Anna Kariênina*. Considerando esta análise como realista, ela não corresponde a um padrão, uma norma, mas a um reflexo vivo da realidade, reflexo do qual Mikháilov foi capaz de provocar ao elaborar o retrato de Anna, e Tolstói ao escrever o romance. A crítica literária também deve ser ela própria criativa, e não repetitiva. Caso contrário, ela nada ensinaria, instruiria, somente reforçaria lugares comuns.

De nenhuma outra forma, senão pelo reflexo vivo e pulsante, o realismo é capaz de triunfar, no sentido engelsiano do termo. O realismo de Tolstói é essencialmente estético, justamente porque não é um livro de receita. Para refletir corretamente a realidade, diz Lukács incansavelmente, o reflexo artístico, entendido aqui também como *mimesis*, é a realidade segundo a arte; a realidade segundo a natureza é *cópia*, não é arte, que é o conceito platônico de *mimesis*. O correto reflexo da realidade não é nem um falso subjetivismo, nem um falso objetivismo, mas a interconexão entre o subjetivismo e o objetivismo entre si, interconexão essa que faz dos dois verdadeiros, de modo a refletir profundamente a vida social. A *mimesis* conecta algo que antes aparentemente estava disperso e consegue refletir a realidade com todas suas potencialidades. Diz Liévin: “– Nunca vi um retrato melhor que este.” (TOLSTÓI, 2011, p. 684). O retrato de Anna era considerado pelos presentes como “muito parecido” com a realidade, o que consiste no reflexo estético propriamente dito. O fato de Liévin julgar o retrato como “melhor” já denota um julgamento de valor, um julgamento crítico em relação à obra de arte.

Quando Liévin contempla o retrato de Anna, ele se encontra num estado de choque. As finalidades práticas são suspensas temporariamente na arte, de forma que Liévin, ao se deparar com o retrato de Anna, fica literalmente paralisado,

suspendido por meio daquela experiência artística, da força que fluía a partir do quadro. A arte, na concepção de Tolstói, desempenha a função de redobrar a atenção do espectador (no caso, Liévin), e chamar a atenção do leitor (no caso, do romance), que se sente espontaneamente atraído pela obra de arte, despertando aí a curiosidade. Ao se aproximar da arte com os sentidos humanos, uma vez que Liévin observa a cor azul do vestido de Anna, ou as suas feições, é que se alcança o retrato realista e estético. Aqui fica clara a ambiguidade suscitada pelo termo *sentido*, que tanto pode denotar uma significação dentro da obra de arte, quanto os sentidos sensoriais do ser humano, pelos quais uma obra de arte é apreendida.

Neste capítulo, capítulo IX da parte 7, Anna se encontra em seu escritório junto a uma outra personagem, Vorkuiév, que é um editor. Eles conversam entre si porque a própria Anna está escrevendo um livro infantil e tinha interesse em publicá-lo. Isso prova que Anna é uma personagem forte e escrevia, a despeito do próprio julgamento moral, da má fama e da má reputação que sobre ela recaía. Oblónski, ao defender a irmã, diz que “nessa situação outra mulher não conseguiria encontrar forças em si mesma.” (TOLSTÓI, 2011, p. 682).

Em oposição à ferocidade de Anna, Liévin é uma personagem hesitante e insegura, sobretudo, por causa de sua moral. Por exemplo, neste capítulo, antes de ele se encontrar com Anna, ele se perguntara, mais de uma vez, se agia bem ou mal por se encontrar com aquela mulher. “Liévin pôs-se a refletir sobre seus atos e se perguntou se agia bem ao ir ter com Anna.” (TOLSTÓI, 2011, p. 683). Antes de entrar, Liévin literalmente se olha no *espelho*,<sup>14</sup> e percebe que está ruborizado.

À luz destes conhecimentos, estuda-se o texto de Lenin, *Tolstói, espejo de la revolucion rusa* (1979), escrito primeiramente em 1908, na ocasião de aniversário de 80 anos do escritor. Diz Lenin neste texto que a imprensa russa da época estava interessada em buscar algo de patriótico em Tolstói, para manter as aparências diante da Europa, mas que isso era uma hipocrisia, uma vez que o próprio Estado Russo já havia negado ajuda a Tolstói muitas vezes (por exemplo, quando Tolstói recorreu a ele diretamente pedindo ajuda e financiamento para a seita dos Dukhobors; não recebendo ajuda do Estado, Tolstói foi impulsionado a querer a concorrer o Prêmio Nobel de Literatura, a fim de arrecadar o dinheiro).

---

<sup>14</sup> A palavra russa para espelho é *зеркало* (*zerkalo*).

Dessa forma, a imprensa russa não estava interessada verdadeiramente na análise da obra do escritor; ela tinha os seus interesses particulares. Lenin chega a chamar esta imprensa de hipócrita e picareta, e a representação que ela faz de Tolstói é pura falsidade, pois não interessava a eles entender a crítica ao regime que fez Tolstói. A literatura não podia ser a falsificação dessa realidade, devia-se retratar essa realidade profundamente, nas suas contradições. A verdade em Tolstói é que ele era um artista genial, um autêntico pintor da sociedade russa, tendo produzido obras de primeira ordem na literatura mundial.

Portanto, é nesse sentido que se deve compreender a importância do conjunto de obra de Tolstói, destacando neste processo a literatura russa como universal, como uma expressão artística periférica, nascida na periferia, mas que não é só da periferia, que não é só russa, porque ela é comum ao mundo. O que a literatura russa tem a oferecer é que a Rússia, Tolstói – enquanto representante dela –, desenvolveu um olhar sobre os problemas da humanidade que diz respeito não só aos russos, mas à humanidade. É este o sentido do conceito de espelho, que muito se assemelha ao de *mimesis*.

Além disso, segundo Lenin, a Revolução Russa apresenta as mesmas contradições que se encerram em Tolstói, que parece um escritor da vida privada, como Balzac, mas escreve também sobre a questão camponesa, por exemplo, sobre a velha ordem. Lukács (1964) considera que os camponeses constituem tema central da obra de Tolstói, ora visíveis, ora invisíveis. Tolstói capta muito bem a alma do camponês, e, portanto, é capaz de elaborar uma crítica profunda à sociedade. Tolstói é ainda alguém que encarna nele mesmo essas contradições. Apesar de não refletir todos os aspectos da realidade, Tolstói é capaz de apreender uma totalidade dela, pois produz uma crítica da sociedade atual, da sociedade dele. O mais significativo em Tolstói, evidente em *Anna Kariênina*, é que o enredo não é um só, não existe um caminho puro, simples, direto, existem várias contradições, verificáveis ao longo da produção artística do escritor. E o principal: quando Tolstói fala de arte dentro de *Anna Kariênina*, isso não é casual, mas sim *político*: ele está defendendo uma visão da arte, em última instância, uma política cultural. Apesar da abstenção de Tolstói em relação à política, de sua renúncia a ela, de sua falta de

interesse por ela, era isso o que no fundo ele defendia. Esta é a sua maior contradição.

Assim, a obra literária evoca um espelho em movimento, de forma que ela não serve como uma mera alegoria, caricatura ou cópia do real, mas sim como uma literatura realista, no sentido de refletir a realidade efetivamente. No caso desta dissertação, mais especificamente, trata-se da arte dentro da arte, do reflexo dentro do reflexo, uma vez que se analisa a pintura da personagem ficcional Mikháilov dentro da literatura de Tolstói. Disso depreende-se que é só a partir do conceito de *mimesis* que pode ser entendido o realismo. Em relação a este espelho, há um reflexo que precisa ser decifrado. Segundo Macherey (1974), um crítico literário francês analisador tanto de Lenin quanto de Tolstói, a função da crítica é ajudar a decifrar as imagens do espelho. Antes de adentrar na análise e na crítica literária, faz-se necessário um panorama teórico, a fim de esclarecer alguns conceitos.

Ainda sobre o trecho de Tolstói, enfatiza-se o efeito que o retrato de Anna provoca sob Liévin, que “chegou a esquecer onde estava e, sem escutar o que diziam, não baixava os olhos do retrato admirável” (TOLSTÓI, 2011, 683). É significativo ressaltar que é com os olhos que Liévin apreende o retrato de Anna, porque Marx uma vez já disse que o homem não tem os mesmos olhos da águia; a águia pode ver mais longe que o homem, mas o homem pode ver mais coisas que a águia. Desta forma, o sentido da visão é importante para a apreensão da obra de arte, e de seus efeitos sob a realidade efetiva.

Não só Liévin olha e contempla o retrato de Anna, como o retrato o contempla e olha de volta (apesar da meia-luz do lampião), como se fosse um autêntico espelho. O retrato contempla Liévin de volta “com olhos que o perturbavam”. Em relação a isso, pode-se comparar este trecho aos olhos de ressaca de Capitu, conhecida e importante personagem do brasileiro Machado de Assis, em sua obra *Dom Casmurro*, no seu capítulo XXXII, *Olhos de ressaca*:

Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. Quantos minutos

gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve. (ASSIS, 1971, p. 55).

Tal efeito de fluxo e refluxo, proporcionados por olhos cativantes e cativadores, apreensivos e apreendedores, é o efeito da arte realista, capaz de superar, ela mesma, a própria realidade. É um efeito tão arrebatador que a ele só se resiste materialmente, por meio da materialidade, tentando agarrar-se à matéria, ao corpo ali presente, ou se olhando no espelho, criando consciência da própria existência.

Além do sentido humano da visão, é válido deste trecho destacar a importância do sentido da audição. O que desperta Liévin novamente para a realidade, após o deslumbramento do quadro, é a voz de Anna Kariênina, mas que para Liévin soa como se o próprio retrato falasse. É quando Liévin “ouviu de súbito uma voz obviamente dirigida a ele, a voz da mesma mulher que ele admirava, com enlevo, no retrato.” (TOLSTÓI, 2011, p. 683). Disso é que se trata o olhar triunfante de Anna Kariênina, o do triunfo do realismo em Tolstói.<sup>15</sup>

Por fim, desta forma, Tolstói estabelece uma relação não de equiparação entre a arte e a realidade, mas de superação da arte em relação à realidade. Não é uma relação de comparação entre ambas, mas da possibilidade de elas se igualarem, mas também da impossibilidade, pois ambas são diferentes. Apesar de Mikháilov ter captado em Anna um momento de felicidade, quando ela havia fugido com o Vrónski, ainda assim há algo no retrato que não estava presente na realidade daquele momento. Há elementos de coincidência, mas também de divergência, de forma que para a arte ser realista ela deve consistir dialeticamente na união destes termos, superando assim também a dialética da essência e da aparência já mencionada. Pois a Anna da realidade não é um momento, não são matizes de cores, mas uma mulher viva, cativante e que produz um efeito semelhante à arte, mas que já não é arte, é a realidade em si mesma, a realidade autêntica, o que será explorado no terceiro subcapítulo.

---

<sup>15</sup> A palavra russa para “triunfante” é *победительно* (*pobedutélino*), que pode ser comparada no anexo desta presente dissertação, e também se relaciona ao termo “triunfo”, utilizado por Engels na sua expressão “triunfo do realismo”, presente no texto *Narrar ou descrever* de Lukács (2010).

Assim, entra-se no conceito de *mimesis*. A *mimesis* (do grego μίμησις, εως) é um substantivo feminino do grego antigo, de significação ampla, e que a partir da Antiguidade designa imitação, imagem ou até mesmo representação teatral. A ação do poeta, o seu processo criativo por excelência, consiste, portanto, na ação de μιμέομαι (*miméomai*), sendo que este é um verbo deponente, isto é, reflexivo, significando literalmente *imitar-se*, imitar ou *ser* imitado. μιμέομαι é também a primeira pessoa do singular do verbo, significando também *eu imito*. Segundo o dicionário etimológico Cunha (2010), o significado de *mimesis* também apreende uma figura que consiste no uso do discurso direto e, sobretudo, na imitação do gesto, voz e palavra de outrem.

A *mimesis* é, sobretudo, um *processo*, uma vez que processo parte do pressuposto que o sentido esteja no final, e não no início, isto é, o sentido é *construído*. O significado das ações, na vida e na obra literária, nem sempre é visível a olho nu. O ser humano deve ir atrás desse significado. Na literatura, nem sempre este sentido está facilmente disponível, ele deve sempre ser buscado, mediante um processo mimético. Isso significa dizer que a *mimesis*, enquanto um processo, é importante tanto como criação do autor, mas também por parte da recepção do leitor, pois ambos ajudam a conferir sentido à obra literária. É assim também que é construída a crítica literária.

Em *Anna Kariênina*, é possível verificar, analisando o destino de cada personagem, sentidos múltiplos, e não um único. Afinal, a palavra *destino* por si só é um anagrama exato de *sentido*. Não é a função deste capítulo, contudo, delimitar ou inventariar estes sentidos dentro do livro, lembrando também que o que faz uma obra de arte – no caso *Anna Kariênina* – ser duradoura e tão fecunda até hoje é o fato de ela suscitar novos sentidos, de acordo com leituras realizadas ao longo dos diferentes momentos históricos. A durabilidade da obra é garantida pela forma romance, uma vez que na sua grande obra Tolstói captou a totalidade das contradições russas da sua época, e, por conseguinte, mimetizou toda uma estrutura de governo em falência, o tsarismo.

O conceito de *mimesis* foi desenvolvido desde a Antiguidade Clássica. Aristóteles aprendeu com seu mestre Platão que a *mimesis* era algo indesejável, pernicioso, desnecessária (simulacro), porque ela é cópia da natureza. A concepção

que Platão tem da *mimesis* é que ela é um simulacro, isto é, uma alegoria ou cópia do real. Aristóteles, ao final de sua vida, elabora a sua *Poética* e retoma esse termo, porém de um outro ponto de vista; em Aristóteles, a *mimesis* invoca uma perspectiva positiva, pois ela é criação humana, não imitação da natureza, mas de seus processos ininterruptos de fruição (*phýsis*). Os objetos criados pelo processo mimético não são cópia, mas criação, algo que muito se assemelha ao próprio conceito – postulado muito depois – de trabalho em Marx (construir algo que não é mais apenas natureza, mas humano). A *mimesis* não é imitação da natureza, mas de seus processos. A arte é reflexo do mundo natural, mas isso não significa reprodução, e sim criação de algo novo. A *mimesis* e o trabalho em sua dimensão ontológica instauram um mundo humano.

A imitação artística jamais pode ser vista como cópia ou reprodução servil, e quando o artista cria, ele também transforma ações singulares em ações universais. No momento em que as ações são imitadas, elas deixam de ser somente singulares, episódicas, elas se expandem e se transformam em universais, conectam-se a este universal e se descobrem como universais, pois estão conectadas entre si por um nexo lógico. A poesia, entendida no sentido de *poiésis*, da criação literária, ao descobrir o sentido histórico dos objetos, é centro do processo mimético, e confere ao homem uma forma de conhecimento, uma forma diferente do conhecimento teórico, conceitual, aparente, mas um conhecimento de essência, isto é, um conhecimento artístico, ontológico – do próprio ser. Ao final de uma tragédia, por exemplo, não se tem um conceito, mas sim um sentido. No final de *Anna Kariênina*, encontram-se vários sentidos. Pois cada personagem – ser humano – porta um sentido em si.

O reflexo artístico quer sair da aparência rumo à essência, sem, contudo, eliminar a aparência. Na obra de arte, o artista é capaz de estabelecer nexos, a fim de revelar aquilo que antes não estava aparente. O mundo dos fatos não tem sentido próprio, independente da ação humana, é preciso que o homem confira sentido a ele, e o homem o faz mediante a ação e o processo mimético. Construir a obra de arte é construir um sentido, algo que já é implicado na prática do escritor, quando escreve, mas também faz parte da recepção dos leitores, podendo estes serem críticos literários ou não. E a essência humana também é ela construída,



mediante o resultado da ação humana. O homem produz a si mesmo e, neste processo, ele desenvolve as suas potencialidades.

*(...) hemos aludido a una peculiaridad de lo estético, a saber, que lo estético se esfuerza siempre por despertar una totalidad humana que incluye el mundo sensible aparental, que, por tanto, lo estético se orienta en la mimesis a una amplia y ordenada riqueza de la realidad. (LUKÁCS, 1966, p. 216).<sup>16</sup>*

Trata-se, portanto, de uma relação do homem com o seu meio circundante, com a sociedade, e há uma primazia do mundo objetivo, porque aquilo que é objetivo também é essencial para a construção da consciência e da subjetividade humanas; ambos se fazem em conjunto. Diz Lukács (1965): “*en la formación mimética la impresión desencadenada por un objeto pertenece a su objetividad misma (...)*” (p. 240).<sup>17</sup> Isso equivale a dizer que a *mimesis* contém uma intenção de objetividade.

O mundo representado, literário, é uma conformação artística acabada que é a obra por excelência, pois esta conformação existe porque o sujeito o pôs. A máxima marxista de que “não existe objeto sem sujeito” é verdadeira para a obra de arte. Com isso, entabula-se a relação entre ética e estética, no sentido de que na ética o sujeito se coloca ante o mundo objetivo, enfatizando a diferença entre eles, como se fossem duas coisas diferentes; ao passo que, na estética, dá-se o contrário, mundo objetivo e sujeito interagem entre si, e há a prevalência da *mimesis*. Acarreta-se disso o seguinte:

*Pero la mimesis estética, aunque está obligada a reflejar la objetividad del modo más fiel posible, aspira a conseguir otra finalidad: aspira a hacer vivenciables conexiones como actos y sufrimientos, éxitos y derrotas, florecimientos y deformaciones de los hombres (del género humano). La duplicidad de la tarea resultante, a saber, el hacer que una constelación*

<sup>16</sup> “Aludimos a uma peculiaridade do estético, a saber, que o estético se esforça sempre por despertar uma totalidade humana que inclui o mundo sensível aparental, que, portanto, o estético se orienta na *mimesis* a uma ampla e ordenada riqueza da realidade” (LUKÁCS, 1966, p. 216, minha tradução).

<sup>17</sup> “na formação mimética a impressão desencadeada por um objeto pertence à sua objetividade mesma” (idem, p. 240, minha tradução).

*objetiva obre evocadoramente, subjetivamente, sin abandonar su objetividad (...)* (LUKÁCS, 1996, p. 280).<sup>18</sup>

Estes trechos concatenam a perspectiva de Lukács em relação à *mimesis*. Do trecho, depreende-se que de nada vale a mais ordenada objetividade, se ela não se vincula aos desejos, aspirações e práticas humanas. É também na obra de arte onde o interno se externaliza, em direção à humanidade enquanto gênero, e o externo e o interno são dialeticamente um só. Diz Goethe em seu poema *Ultimatum*, resgatado por Lukács no capítulo 10 do tomo 2 da sua estética: “*Natur hat weder Kern /Noch Schale; /Alles ist sie mit Einemale*”.<sup>19</sup> O mundo objetivo, a realidade, existe independentemente do homem; mas o homem *reflete* essa realidade, e é nisso também no que consiste o processo mimético, o que equivale a dizer que a ação imitada contém a ação real.

Lukács (1966) diz: “*Esta situación nacida en la vida es reflejada fielmente por la mimesis, la cual, además, la aumenta e intensifica de acuerdo com sua esencia misma*” (p. 265).<sup>20</sup> O reflexo não é uma reprodução passiva, mecânica e fotográfica da realidade, mas sim leva em consideração as contradições, os diferentes pontos de vista que a humanidade abarca. Sobre isso, também esclarece Celso Frederico: “Os dois conceitos – reflexo e mímese – caminham juntos numa relação de aparente harmonia (...)” (FREDERICO, 2013, p. 115). A atividade estética é uma forma muito específica de reflexo – mimética, portanto, e também histórica (histórica porque lida com a realidade objetiva e com a ação humana).

A arte demonstra uma forma específica de representação da realidade e objetivação. No reflexo estético, a vida cotidiana é superada, mas não ignorada, ou desprezada; o personagem vai além de sua vida cotidiana. E é assim, nesse sentido, que a arte dá conta de ser mais real do que a própria realidade, pois a arte “*puede poner ante la imaginación, gracias a su poder creador, y ser así mas*

<sup>18</sup> “Mas a *mimesis* estética, mesmo que esteja obrigada a refletir a objetividade do modo mais fiel possível, aspira a conseguir outra finalidade: aspira a fazer vivenciáveis conexões como atos e sofrimentos, êxitos e derrotas, florescimentos e deformações dos homens (do gênero humano). A duplicidade da tarefa resultante, a saber, o fazer que uma constelação objetiva trabalhe evocadoramente, subjetivamente, sem abandonar a objetividade (...)” (LUKÁCS, 1966, p. 280, minha tradução).

<sup>19</sup> “Na natureza não há núcleo /nem casca; /Tudo é de uma vez só” (GOETHE, minha tradução).

<sup>20</sup> “Esta situação nascida na vida é refletida fielmente pela *mimesis*, a qual, ademais, aumenta-a e intensifica de acordo com a sua essência mesma” (idem, p. 265, minha tradução).

*verdadero que toda realidad y más real que toda experiencia.*” (LUKÁCS, 1965, p. 86).<sup>21</sup>

No trecho de Tolstói, encontra-se a totalidade da arte, que consegue aliar tanto a ordenação da narração quanto o nivelamento da descrição. Narra o encontro de Liévin primeiro com o retrato, depois com Anna, e descreve a Anna em si, tanto a personagem como seu retrato. Este enxerto seria talvez – até melhor do que o próprio título do livro, que já é um nome próprio – o que melhor representaria o romance. Todas essas situações, “(...) eram como furos abertos nessa vida rotineira, através dos quais algo mais elevado se revelava” (TOLSTÓI, 2011, p. 699), que é a função própria da arte, vislumbrar na arte (nela mesma) a vida.

No capítulo 12 do tomo 3 da *Estética*, que se chama *La categoría de la particularidad*, Lukács se vale de um famoso chiste de Max Libermann (pintor alemão) falando com sua modelo (1967, p. 255): «*La he pintado a usted más parecida de lo que es*».<sup>22</sup> A parecença corresponde ao próprio conceito de verossimilhança, aliado por Aristóteles à *mimesis*. É como se o retrato de Anna funcionasse como uma vida mais elevada e intensa do que a própria realidade objetiva. Para tal, o escritor deve captar essa realidade como unidade contraditória entre essência e aparência, entre a mulher que Anna parecia na tela (ou no livro) e a mulher que de fato ela era na realidade. Assim, o realismo é o “único método apropriado para se obter uma reprodução artística correta” (FREDERICO, 2013, p. 89). Por fim, a principal função da personagem Mikháilov dentro de *Anna Kariênina* é introduzir uma discussão sobre a arte, sobre a pintura como forma mimética de mundo e sobre a construção do sentido que só o artista pode conferir à realidade.

Como o texto em si, ao descrever um quadro, o texto se torna tão plástico quanto o próprio quadro, e garante ao leitor um aprofundamento dos sentidos, mais especificamente do visual, uma vez que o leitor não está só mais lendo, mas enxergando ali o quadro vivo de Anna. A plasticidade e a criação da imagem visual não são típicas do mundo da pintura, estão também na literatura. Segundo o helenista francês Jean-Pierre Vernant, cuja teoria ainda será mais bem explicada no capítulo 3 desta dissertação: “a pintura cria objetos plásticos, produtos de uma

<sup>21</sup> “pode por ante a imaginação, graças a seu poder, criador, e ser assim mais verdadeira que toda a realidade e mais real que toda experiência” (LUKÁCS, 1965, p. 85, minha tradução).

<sup>22</sup> “Eu te pintei mais parecida do que és.” (LUKÁCS, 1967, p. 255, minha tradução).

espécie do domínio visual: universo das formas, cores valores, expressão da luz e do movimento (...)" (VERNANT, 2011, p. 212).

É neste sentido que o retrato de Anna Kariênina, tanto o pintado pela personagem ficcional Mikháilov quanto pelo escritor Tolstói, e ainda aquele observado por Liévin, consiste em uma *mimesis*. A obra de arte é um mundo criado pelo artista; nasce a partir do real, mas não pretende ser real. O retrato de Anna é mais do que uma cópia, é *mimesis* (mundo em si), porque é reflexo do mundo em movimento. No capítulo 2 desta dissertação, será mais detalhado sobre como o trabalho artístico de Mikháilov é capaz de criar este mundo à parte, de compor esta *mimesis*. Ali dentro desse mundo, as ações expressam e refletem o movimento das ações humanas. A obra de arte se trata de um mundo, no sentido grego da palavra *logos* (podendo designar mundo, ou cosmos). O leitor se relaciona com esse mundo, que é novo, mas também doméstico, familiar, e que tem elementos da realidade imediata vivida pelo leitor.

Por isso é que a obra de arte é capaz de iluminar a vida, mostrar as conexões, o que na vida cotidiana está de forma latente, mas nem sempre está de forma visível. A arte não pode se conformar em ser cópia imediata da realidade, uma vez que ela, assim, só captaria a aparência. O oposto também pode se dar: captar só a essência. Não obstante, o retrato de Anna capta o essencial, que são as expressões e a personalidade desta personagem literária, mas também a sua aparência, o seu sorriso e o seu vestido azul; portanto, o reflexo estético é dialético, é uma síntese entre a essência e a aparência, e por isso confere à obra verossimilhança.

Todo o conteúdo estético tem também uma forma social (uma classe, por exemplo). No caso de Anna, ela faz parte da alta sociedade burguesa russa, mas Liévin já representa uma classe intermediária entre a burguesia e o campesinato. O momento de encontro entre estas duas personagens também é um momento de encontro entre as suas *classes*. O conteúdo social não está esperando na arte uma forma, essa forma já está no próprio conteúdo social. A arte rompe com esse conteúdo social – a forma da realidade imediata – para dar a ele uma segunda forma, a forma artística, ou estética.

Logo, a arte é uma dação de forma. A arte *cria* uma nova forma; daí também a dimensão criativa da arte. Essa criação de uma nova forma é reflexo também,

porque na vida cotidiana estão as possibilidades das novas formas, de modo que elas podem ser criadas. As formas sociais mudam, elas inevitavelmente mudam, mesmo que nessas mudanças tenha um elemento de permanência. A riqueza da vida humana está na mudança, na reorganização. Tolstói capta as particularidades da vida russa.

Segundo o conceito de arte desenvolvido na literatura de Tolstói, a arte ilumina possibilidades que serão desenvolvidas. Portanto, não se trata pura e simplesmente de reconhecer que Tolstói, como artista, era profético. Não é nenhuma mágica, como já mencionado, um livro de receita, é conhecimento profundo da realidade, do reconhecimento de algo que está sendo gestado ali na vida social, e mediado por um sujeito, um sujeito criador, que é subjetividade estética. Ou seja, a arte é sempre ligada à vida, e o sentido da sua existência é a própria vida, a vida social dos homens, a ação humana.

Por fim, a arte rompe a forma daquilo que já tinha forma – a forma imediata, social – para criar uma nova forma, estética. E é no momento em que ela rompe que o núcleo, que estava escondido, mostra-se, revela-se, descasca-se. Liévin, enquanto espectador do retrato de Anna, e o leitor da obra *Anna Kariênina* descascam nestas obras de arte o seu sentido. E é assim que a arte também é capaz de criar um mundo adequado aos homens. Os homens fracassam ou triunfam, essa é a vida humana, suicidam-se como Anna ou prosperam como Liévin, ao final do livro. Não é um mundo onde tudo é perfeito, ideal, mas onde tudo pode ser vivido dentro da dignidade humana. Todas as experiências da vida humana são trazidas para essa dignidade, que é a verdadeira poesia íntima da vida. A arte capta o momento do fracasso ou do triunfo.

O retrato de Anna contém em si um sentido. Este sentido era que Anna, ao ser pintada, estava feliz por ter assumido o relacionamento com Vrónski. Porém, quando ela retorna à Rússia e encontra Liévin, ela retorna à elite burguesa, e a sua felicidade já se encontra fadada, decadente. Apesar disso, Anna parece feliz, saudável, e deslumbrante para Liévin, como era no quadro. A *mimesis* capta a pompa, o deslumbramento, o luxo de um vestido azul, e a autêntica felicidade de Anna quando está apaixonada, mas depois disso, a decadência ideológica de uma classe e a derrocada psicológica da personagem. O que faz o retrato de Anna,

produzido pelo artista Mikháilov, é captar um momento de beleza, um momento estético, um momento de sentido.

## 2.2 Meio homogêneo e tolstoísmo: questões do meio circundante

Já foi então debatido que o mundo da literatura se relaciona, direta ou indiretamente, com as preocupações sociais de sua época, porque a vida humana é tecida pelas relações sociais. Este subtópico da dissertação vai se dedicar a esclarecer o percurso teórico de Lukács, e como este percurso se relaciona com Tolstói e a literatura russa no geral. Também se exploram alguns conceitos, – principalmente o de meio homogêneo – que se evidenciam na obra de Tolstói, o que já foi iniciado no subtópico anterior, e aproveitar a leitura crítica e literária do francês Macherey, sobre as considerações de Lenin e do período histórico da época de Tolstói, isto é, sobre o seu meio circundante.

Como a vida entra na arte? Através do meio homogêneo. A arte produz uma redução da extensividade da vida cotidiana em um universo particular e fechado, universo este que não tem a mesma grandeza daquela extensividade, mas sim produz uma intensidade que é maior do que a própria vida. Isso é o meio homogêneo, o qual, no romance, é concentrado nos destinos das personagens. Na heterogeneidade do mundo, o artista capta/produz algo homogêneo. É nesse sentido também que a obra de arte é uma redução da percepção, reduzindo para intensificar, compondo uma realidade intensiva. O conceito de meio homogêneo em Lukács muito se assemelha ao conceito de Antonio Candido de *redução estrutural* (CANDIDO, 2014). O artista, diz Lukács, tem que se entregar completamente ao meio homogêneo. Porém, os mundos homogêneos não são individuais, eles são genéricos, vão naturalmente além do indivíduo.

Antes de entrar em uma discussão acerca da natureza da obra de arte e da teoria de Lukács propriamente dita, faz-se necessário explicar o panorama histórico. As ideias filosóficas, literárias e estéticas do início do século XX submetiam o intelectual a uma sensação de naufrágio, uma vez que a sociedade ocidental enfrentava uma grande crise. É neste mundo que se insere o crítico húngaro György Lukács. Neste contexto, havia um mal-estar do intelectual ante a vida cotidiana, que tendia a ser vista como inautêntica. Inglaterra e França fizeram suas revoluções,

decorrentes de profundas mudanças, e consolidou-se o surgimento do trabalho assalariado, o qual, em tese, era livre e garantia direitos. Portanto, para a burguesia ascender ao poder e se tornar hegemônica, ela dependeu da confiança de outras classes sociais, como a nobreza e a aristocracia, por exemplo. Em 1844, a classe social da aristocracia, da qual a burguesia dependeu, começou a cobrar reconhecimento. Foi por isso que a burguesia recuou com seus próprios ideais (liberdade, igualdade, fraternidade), pressionada pelas classes populares que cresciam.

Esta é a ponte estabelecida entre a Revolução Francesa e o momento do imperialismo, a fase máxima da apologética burguesa. A fim de sobreviver, a burguesia se alia à aristocracia. A partir de então, a burguesia entra numa fase apologética; percebendo que não poderia mais avançar no seu próprio projeto, para não se ver comprometida enquanto classe, devia recorrer à apologia de si mesma. O projeto burguês se transformou. O resultado foi o desencadeamento de uma crise ideológica, em que os impérios disputavam suas colônias.

A elevação do capitalismo leva a uma massificação e mercantilização dos valores da vida cotidiana. A sociedade se vulgariza e banaliza, torna-se empobrecida humanamente. A rotina vertiginosa de trabalho garante somente e minimamente a sobrevivência. A vida nas cidades se torna cada vez mais difícil, e se verifica cada vez mais um ambiente de hostilidade. Isso não era exclusivo do Ocidente; como já foi mencionado, Tolstói vivenciou grandes crises de fome na Rússia. A arte reflete esta realidade objetiva (do alemão, *Wirklichkeit*, efetivação, efetivado, termo muito utilizado por Marx em *Manuscritos econômico-filosóficos*). Questionam-se então quais seriam as futuras potências, ou seja, as possibilidades de a arte continuar existindo nesse mundo, mesmo hostilizado e fetichizado, justamente para superá-lo. Isso na arte também gera repercussões. Em comparação ao velho realismo, de Balzac, Scott e Stendhal, o “novo realismo”, ou o naturalismo rebaixa e decai. Diz Lukács sobre

*the poetic form of reflecting reality can move in more than one direction and follow more than one trend of development and that as a result it can either surpass or fall short of reality in depicting the animated surface of social existence. We have also pointed out that the static presentation of average*

*characters in surroundings conceived as 'finished' must of necessity cause literature to fall short of reality. (LUKÁCS, 1964, p. 168-169).<sup>23</sup>*

Adentrando na teoria lukácsiana, no seu livro *Teoria do romance* (2009), Lukács expôs que o romance era a epopeia da burguesia. Para os gregos, a vida cotidiana concentrava a totalidade, e seria necessário na época moderna voltar a buscá-la, já que essa totalidade se perdeu. Assim, a perspectiva de Lukács começa a se voltar para a historicidade. Para o Lukács de *Teoria do romance*, a totalidade está perdida, o homem não tem pátria e esta nunca pode ser encontrada. Se a burguesia moderna não dá mais a ver a totalidade, o romance deve buscá-la. Ainda em *Teoria do romance*, Tolstói é para Lukács o representante da épica moderna.

No seu outro livro – *História e consciência de classe* (2003) – Lukács, filiado politicamente ao marxismo, começa a acreditar que essa totalidade pode estar disponível na revolução, por meio da ação do sujeito revolucionário. Eis que surge pela primeira vez uma das discussões que será um dos temas desta dissertação: a contradição entre singular e universal, o que pode ser verificado na personagem de Liévin e será mais bem explicado no segundo capítulo. O operariado, singularmente na sua vida comum, corriqueira, não fará revolução. Porém, se ele adquire consciência da sua classe, ele superou a sua singularidade, de forma que ele já não é apenas singular, mas sim genérico. Para o Lukács de *História e consciência de classe*, a totalidade pode ser alcançada, a pátria recuperada, mas por meio da transformação social, isto é, da revolução.

Ainda em uma outra fase, Lukács tem uma experiência moscovita (1930), na qual ele entrou em contato com obras até então inéditas de Marx, como os *Manuscritos econômico-filosóficos* (2010) e também com a literatura russa em si. Além de Tolstói, Lukács tem Górkí e Púchkin como mais elevados realistas, humanistas combatentes. Lukács passa então a pensar na dimensão ontológica da vida humana. É dessa fase o já mencionado *O romance histórico* (2011a). As categorias deixam de ser só gnosiológicas (relacionadas ao conhecimento) para se tornarem agora ontológicas. A ontologia não é uma disciplina específica, mas a sua

---

<sup>23</sup> “a forma poética de refletir a realidade pode mover em mais de uma direção e seguir mais de uma tendência de desenvolvimento e como resultado pode superar ou rebaixar a realidade na descrição da superfície animada da existência social. Nós já apontamos que a representação estática de personagens medianos nos arredores concebidos como “terminados” precisam da necessidade de causar na literatura um rebaixamento da realidade.” (LUKÁCS, 1964, p. 168-169, minha tradução).



relevância consiste em considerar o ser como ser, o ser como tal, tanto seu interior quanto o seu exterior, sendo que, dialeticamente, vida interior e exterior se interagem. Dessa forma, observa-se o desenvolvimento, as transformações de um mesmo pensamento, que é o lukácsiano.

Hoje, é possível determinar qual é o resultado dessa evolução de pensamento. O gênero humano para Lukács é o ser social. O ser social se constitui humano por meio de uma ação econômica, que é o trabalho, o qual não é meramente uma troca ou produção de bens, mas também um intercâmbio homem-natureza. No subtópico anterior, explicou-se que a *mimesis* não é cópia da natureza, mas das ações humanas, que já transcenderam a natureza. Não existe essência – ou generidade – do homem pronta: o homem é resultado e se constitui por meio do seu trabalho. A arte também é uma forma de trabalho, mas é um trabalho ontológico, que respeita e valoriza o ser.

Em outras palavras, o homem constrói a sua generidade historicamente. A história humana tem um caminho, e é só o ser humano que pode construí-lo. Por outro lado, também o trabalho se relaciona à linguagem, uma vez que a raiz etimológica de comunidade é a mesma de comunicação, isto é, todo trabalho tem que ser comunicado, deve ter uma dimensão comum – em última instância, o produto do trabalho não é individual. Lembrando sempre que este trabalho também é de cunho filológico.

Numa sociedade ideal, o trabalho que um único indivíduo realiza é apropriado pelo gênero. Porém, o que hoje ocorre é exatamente o contrário: um só indivíduo (ou um grupo de poucos) acumula o que muitos produzem. É a crítica desenvolvida por Marx no capítulo *Propriedade privada*, dos *Manuscritos econômico-filosóficos* (2010). É por essas razões que o trabalho é produtor de mediações, e uma simples mediação se desdobra em outras. A necessidade da sobrevivência perpassa pela conexão. Por meio do trabalho, o homem institui um mundo que já não é mais natural. Conseqüentemente, o mundo humano é uma *criação* do trabalho, provinda da ação humana, e a generidade é histórica, no sentido em que ela muda e é resultante da ação humana no tempo. O trabalho é o fenômeno original, e ao fazê-lo o homem constitui a natureza como objeto e a si mesmo como sujeito, instaurando nela algo que antes não existia – a obra. Devido ao desenvolvimento histórico, a vida humana está dominada por uma divisão do

trabalho – e essa divisão será explicada mais detalhadamente em outro momento, no capítulo 2 – cada vez mais complexa. Apesar disso, o trabalho é essencialmente universalizador e coletivador na sua essência.

Antes de surgir o indivíduo singular, havia o grupo. Para Lukács, a ontologia é o grande resultado deste indivíduo. O capitalismo fez nascer o indivíduo histórico, mas que não poderá realizar plenamente a sua individualidade, pois está limitado por este mesmo capitalismo. O verdadeiro progresso seria se o homem tornasse exequível a sua humanidade. O capitalismo é coletivista, porém em um sentido negativo. A produção é comum, coletiva, mas a apropriação é individual. Os exemplos dados por Lukács (1964) em *Anna Kariênina* são Oblónski, um capitalista confortável, corrupto, que ao final do livro vai pedir para Kariênin ajuda para conseguir um emprego na construção de ferrovias, tornando-se superficial, quase liberalista; e Vrónski, que faz da condição de casado uma oportunidade para enriquecer, tornar-se proprietário de terra. O capitalismo dá sim aos personagens os limites estruturais, mas para que eles possam superá-los.

O realismo mostra ao homem a sua capacidade de agir, uma vez que se lida com situações e personagens concretos (não caricaturados, alegóricos, puramente ficcionais), estabelecendo a capacidade de fazer a conexão entre eles. Os nexos estão aí visíveis na vida cotidiana, cabe ao ser humano realizar a *co-nexão* (conjunto dos nexos). O realismo é ainda uma processualidade, porque ele sempre pode se atualizar. Atualidade é o realismo se tornar atual, tornar-se ato. Destarte, o homem não é inativo, preso, mas sim *práttonta*,<sup>24</sup> isto é, segundo Aristóteles, *os homens postos em ação*, os homens que agem e se entregam às forças do movimento, de forma que a ação humana pode ser transformada, apesar de ser limitada. O realismo é uma defesa pela humanidade. É uma possibilidade humana a capacidade de transcender estes limites, e é a ação humana que vai aparecer na obra de arte realista. *Anna Kariênina* encarna essa potência superadora, e a sua maior força advém daí. Por exemplo, o já mencionado encontro entre Liévin e Anna, e a força evocadora que ele proporciona: “Dessa vez, Liévin já não falava, em absoluto, de maneira mecânica como havia conversado naquela manhã. Na conversa com Anna,

---

<sup>24</sup> Do grego, πράττοντα (*práttonta*), particípio presente do verbo πράττειν (fazer, agir). No grego antigo, “o particípio presente grego pode ser traduzido ou por um gerúndio ou por um adjetivo terminado em -nte (como em ‘andante’, ‘vidente’, ‘pedinte’).”(APRENDENDO GREGO, 2010, p. 77). No caso, a melhor tradução para *práttonta* seria agente.

cada palavra adquiria um *sentido especial*.” (TOLSTÓI, 2011, p. 684, grifo meu). A transformação de um significado, de simples para especial, é um exemplo da potência superadora da arte.

A história não muda por si mesma, nem por inércia, mas pela ação humana. A arte é realista porque ela consegue captar as conexões do real, e o particular é o lugar onde essas conexões se encontram. Só a arte realista dá conta do particular. A categoria lukácsiana da particularidade não será explicada profundamente agora, neste capítulo, mas em outro momento – no segundo capítulo, a título de explicação de composição e desenvolvimento da personagem Liévin.

À luz destes conhecimentos é que se pode falar que a arte produz um mundo próprio. Fatores que antes na vida cotidiana estão dispersos depois na obra de arte são reunidos e desencadeiam algo: o meio homogêneo. O que acontece no mundo da arte também acontece no mundo da vida, no mundo objetivo – pois o artista não cria a partir do nada, mas sim a partir deste mundo objetivo – todavia, a concentração é muito maior na obra de arte.

Captar, equacionar as contradições é um privilégio da arte, mesmo quando na vida real elas não estejam resolvidas. Há aqui a contradição entre a intenção do artista e o resultado da obra – entre essa intenção e esse resultado está o meio homogêneo e a subjetividade (escolha). No caso de Tolstói, por exemplo, ao escrever *Anna Kariênina* tinha a pretensão de elaborar um romance histórico da época do tsar Pedro, o Grande, como já foi apontado na introdução. Uma vez escolhido esse meio homogêneo, ele se impõe, decretando também as suas regras, a sua inegabilidade, limitando desde aí a intenção do autor. Mesmo quando o autor realiza uma seleção pré-artística, ele já está selecionando um limite, de forma que a intenção não é tudo na arte. O meio homogêneo faz com que a intenção seja provavelmente frustrada, ou contrariada, e não haja correspondência entre ela e o resultado. Porém, essa frustração nem sempre é negativa, pode representar um resultado extremamente positivo, para além do próprio controle do autor.

Depreende-se disso que o meio homogêneo tem aqui uma função parecida “*a la del conocimiento, aunque alterada de acuerdo com la diversidad de la tarea: la función de ser órgano de la aproximación del reflejo a la realidad objetiva.*”

(LUKÁCS, 1966, p. 321).<sup>25</sup> Também se conclui o seguinte: Tolstói, por exemplo, em vez de voltar para o passado nacional da época de Pedro, o Grande (séc. XVII), resolve falar do seu próprio tempo.

*El medio homogéneo debe su posibilidad precisamente a esse modo de comportamiento. Pero sí esse medio há de alcanzar una realización fecunda, el estrechamiento tiene que transformarse en acto meramente inicial, tiene que volver a dar la palabra al hombre entero, aunque en forma esencialmente modificada respecto de la cotidianidad. Se trata del reflejo estético de la realidad.* (LUKÁCS, 1966 p. 337).<sup>26</sup>

Logo, o meio homogêneo reduz (limita), mas somente a fim de depois amplificar, e se relaciona ao espelhamento da realidade, isto é, ao reflexo, à *mimesis*. Não deve haver nele uma finalidade prática, ela estaria suspendida, no sentido da *epokhe*.<sup>27</sup> O processo de reflexo é homogeneizador, pois se trata de se apropriar do mundo externo para entender as necessidades humanas, o que é diferente de meramente copiar. Entre o mundo real e o da obra de arte, há uma descontinuidade, justamente porque não se trata de uma cópia. Sendo o mundo da obra de arte um reflexo da realidade, ele volta a ser dialeticamente continuidade. Para homogeneizar, a obra de arte conecta.

O meio homogêneo é, destarte, uma percepção intensificada, uma visão superior do real, de forma que o olho humano enxerga não só mais o mundo objetivo, mas as suas particularidades. A arte revela na sua conformação aquilo que a olho nu cotidianamente não se vê. A verossimilhança em si mesma é uma produção, um processo, e não é externa à lógica da obra. É assim que a arte dá sentido ao mundo. Dessa forma, a poesia e a arte são uma *necessidade*, uma vez que está cada vez mais difícil no mundo capitalista fazer as conexões realistas, realizar o reflexo correto da realidade e saber o que realmente está acontecendo.

<sup>25</sup> “tem aqui uma função parecida a do conhecimento, embora alterada de acordo com a diversidade da tarefa: a função de ser órgão de aproximação do reflexo à realidade objetiva (LUKÁCS, 1966, p. 321, minha tradução).”

<sup>26</sup> “O meio homogêneo deve a sua possibilidade precisamente a esse modo de comportamento. Mas sim, esse meio há de alcançar uma realização fecunda, o estreitamento tem que se transformar em ato meramente inicial, tem que tornar a dar a palavra ao homem inteiro, embora em forma essencialmente modificada a respeito da cotidianidade. Trata-se do reflexo estético da realidade” (LUKÁCS, 1966 p. 337, minha tradução).

<sup>27</sup> Εποχή: palavra grega que engloba o sentido de época, cultura e sociedade em determinado momento histórico, tendo também, portanto, a sua dimensão estética.

*Al redondearse en todo arte una pieza del mundo externo o interno del hombre para conseguir la plenitud de un «mundo» humano, se produce com necesidad interna esta totalidad intensiva, esta particularidad de cada «mundo» reflejada por las obras de arte. (LUKÁCS, 1967, p. 243).<sup>28</sup>*

É disso que se trata o realismo de Tolstói em *Anna Kariênina*: da conformação de um mundo estético a partir da condição econômica/material da Rússia em 1870. O próprio capitalismo criou um mundo em contato, um sistema-mundo. A interação entre os povos começa nas Cruzadas (séculos XI-XIII), por motivo de comércio. As rotas religiosas eram também ideológicas, pois também produziam rotas comerciais no interior do feudalismo. O capital começa a sua universalização, e o mundo se torna sistêmico. Uma ação aqui reflete na ação lá. E também é nesse sentido que a literatura russa se localiza dentro desse sistema-mundo, na sua periferia, e não fora dele.

A literatura russa, embora parta de um país na periferia do capitalismo, em comparação com todo o panorama europeu já explicado, e também não fazendo parte especificamente do mundo do Ocidente, mas sim do Oriente, insere-se também no sistema-mundo, torna-se universal, justamente por causa dos problemas que ela trabalha, problemas humanos.

Tolstói, enquanto escritor realista, não estava alheio a estes aspectos histórico-sociais. Por exemplo, durante toda a sua vida escreve artigos sobre o seu posicionamento religioso, *The kingdom of God is with you*, por exemplo (ainda sem tradução para o português), mas também sobre a sua visão de arte. Isto prova que Tolstói não foi um escritor o qual escreveu somente literatura, mas também textos teóricos sobre problemas da época, como religião e arte. A visão tolstoiana de arte pode ser detectada, concatenada no trecho a seguir, de *Anna Kariênina*.

---

<sup>28</sup> “Ao se aproximar em toda arte uma peça do mundo externo e interno do homem para conseguir a plenitude de um ‘mundo’ humano, produz-se com necessidade interna esta totalidade intensiva, esta particularidade de cada ‘mundo’ refletida pelas obras de arte” (LUKÁCS, 1967, p. 243, minha tradução).

Vrónski tinha a capacidade de compreender a arte e de imitá-la, com gosto e fidelidade, e pensou possuir o necessário para ser um artista e, após hesitar por um tempo sobre o gênero de arte que escolheria – religiosa, histórica ou realista –, começou a pintar. Compreendia todos os gêneros e podia inspirar-se com qualquer um; mas não conseguia conceber a possibilidade de ignorar de todo quais eram os gêneros de arte e de inspirar-se diretamente no que tivesse na alma, sem se preocupar em saber se aquilo que pintava pertencia a este ou àquele gênero reconhecido. Como ignorava isso e não se inspirava diretamente na vida, mas indiretamente na vida já personificada na arte, Vrónski se inspirava muito depressa e facilmente e assim também, depressa e facilmente, conseguia que aquilo que pintava ficasse muito parecido com o gênero de arte que pretendia imitar (TOLSTÓI, 2011, p. 459).

Este trecho é retirado do capítulo VIII da parte 5 de *Anna Kariênina*. É um enxerto no qual Tolstói, enquanto escritor, fala diretamente nos gêneros de arte, e na arte realista em si. Trata-se de um trecho em que Vrónski e Anna viajam em lua de mel na Itália, pois fugiram da Rússia a fim de evitar o círculo social em que se inseriam e que já sabia do adultério cometido pelos dois. Numa situação de fuga, ambos se encontravam numa relação de estranhamento com a sociedade russa, e por isso precisaram fugir dela. Enquanto Anna se remoía por dentro, pensando na sua própria felicidade, mas na infelicidade de seu marido abandonado, Vrónski se dedica à arte. No capítulo imediatamente anterior, Vrónski discute com Goleníchev, um escritor russo que se encontra na mesma hospedagem do casal na Itália, e que deseja escrever uma obra literária chamada *Os dois princípios*: “Será uma obra vastíssima e abrangerá quase todas as questões. Na Rússia, não queremos admitir que somos herdeiros de Bizâncio” (TOLSTÓI, 2011, p. 456).

É significativo notar também que, nesta parte do romance, antes de pensar a arte como tal, Vrónski trava ligação com outro russo hospedado na mesma instalação que o casal, justamente este personagem chamado Goleníchev, e que é *escritor*, sendo este de fato o gatilho que dispara a discussão aprofundada sobre arte no romance. Goleníchev estava escrevendo um livro intitulado *Os dois princípios*, uma autorreferência de Tolstói ao nome inicial que seria dado à sua obra (*Os dois casais*, como já mencionado na introdução pelo tradutor Rubens Figueiredo).

O momento em que Vrónski pode se dedicar à arte e tem esse luxo – coisa que antes na Rússia ele não fazia, pois era militar – é algo que só é possível com a ida do casal à Itália. Este país naquele momento passava por um contexto de

grande conflito interno, uma vez que a Península Itálica, na segunda metade do século XIX estava dividida em vários reinos políticos diferentes, descentralizada politicamente, só conseguindo alcançar a sua unificação em 1870, tendo o período consistido no intervalo de 1815-1870. O período em que se passa o romance (1873-1877) e, portanto, a época da hospedagem do casal Anna e Vrónski lá, provavelmente tratava-se de uma Itália recém-unificada.

A inclusão da Itália no romance pode ser considerada como um exemplo da interconexão mundial que proporciona o capitalismo, entre Oriente e Ocidente, mas a interconexão dos fatos que também compõem o mundo literário. Nada disso está representado no romance, mas *refletido*, no sentido de que isso repercute na ação (prática) da personagem Vrónski, conduzindo-o à produção da arte e o romance à discussão sobre os tipos de arte e do realismo. Na concepção de arte de Tolstói, religião, história e realismo se distinguem; na de Lukács, a arte realista se assemelha à histórica, e só se diferencia da religiosa. Vedda (2014) fala que a arte é imanente e mundana, enquanto a magia e a religião são transcendentais. A arte realista da Idade Moderna é uma forma de superação (*aufheben*) da arte religiosa da Idade Média, na concepção lukácsiana.

Por outro lado, pode-se considerar o conectivo “ou” no trecho de Tolstói como aditivo, e não alternativo, de forma que gêneros de arte “religiosa, histórica ou realista” constituem em si só uma síntese, uma totalidade. É assim que o artista faz um recorte de um instante essencial – pois dessa forma ele tanto guardaria a aparência da realidade imediata quanto promoveria um nexos com a essência profunda – da heterogeneidade da realidade. Selecionar, eleger, reduzir – são estas as tarefas do escritor. A realidade exterior é reduzida à estrutura literária; porém, o resultado dessa redução é uma amplificação da consciência do leitor. O artista cria um mundo homogêneo e intensivo. E Tolstói é um escritor extremamente crítico, pois percebe que Vrónski, por tratar a arte como luxo, e não como um trabalho propriamente dito, não se adequa corretamente ao gênero de arte que pretende imitar, concebendo-o “depressa e facilmente”, isto é, sem o cuidado de elaboração que um artista teria, porque falta a inspiração adequada, a inspiração na vida. Vrónski permanece um observador, não é participante da própria arte.

Este trecho de Tolstói é importante porque ele inicia, dentro do romance, uma discussão acerca da arte. O que Vrónski consegue por não se inspirar na vida e imitar por imitar – cópia mecânica da realidade – obviamente não surtiu resultado, tanto que eles precisam procurar um artista profissional, e não *amador*, para pintar o retrato da Anna. Como Vrónski não se inspirava na vida, a sua arte era uma cópia do mundo, um simulacro, não podia ser *mimesis*. O casal sabe do artista Mikháilov por meio do jornal russo, que eles pediam para receber na Itália. O jornal era o único contato que eles tinham com a realidade de seu país; ademais, viviam como se não soubessem de mais nada, uma vida distraída. Vrónski pergunta para Anna: “Você viu o quadro de Mikháilov?” (TOLSTÓI, 2011, p. 460). Era o famoso quadro de Pilatos, sobre o qual será mais bem falado no capítulo 2 desta dissertação. Vrónski até pintava há tempos atrás, na Rússia, “– Sim, me dedicava à pintura tempos atrás e há pouco a retomei” (TOLSTÓI, 2011, p. 457), mas somente como *hobby*, jamais como profissão. O que motivava Vrónski não era a curiosidade, como seria a um artista profissional, mas o tédio. Entretanto, em relação ao marido de Anna, Kariênin, que não gostava de arte, Vrónski, pelo fato de se interessar e inclusive produzir arte já é um avanço nesse sentido.

Aqui, a questão estética – da visão de arte em Tolstói – relaciona-se com a questão social. Em relação a Liévin, no subtópico anterior, que foi atingido e experimentou o efeito evocador da arte, Vrónski se relaciona com a arte com uma certa apatia, frieza, indiferença e distanciamento. Vrónski não seria capaz, portanto, de produzir a arte realista que pretendia imitar, pois a ela se dedicava “depressa e facilmente”. Vrónski é detido e limitado pelo mundo heterogêneo, não sendo capaz de chegar ao meio homogêneo do reflexo estético. Liévin, por sua vez, enquanto receptor da arte, capta a fluidez da qual foi capaz de mimetizar Mikháilov, um artista profissional. Estas três personagens compõem classes sociais diferentes: militar (Vrónski), proprietário (Liévin) e artista (Mikháilov), mas ambos estão conectados de certa forma por meio da *arte*.

Este trecho então faz parte do capítulo VIII da parte 5 do romance. Neste capítulo, Anna gozava de plena liberdade, da alegria de viver, uma vez que ela havia fugido com o Vrónski, em contraposição à infelicidade do marido Kariênin, que não atrapalhava a ela. Anna compara o seu marido com uma pessoa que está se afogando e se agarrava a ela. Por causa dele, Anna queria sofrer. Não se julgava



digna daquela felicidade; porém, sentia-a. “No entanto, por mais sinceramente que Anna quisesse sofrer, não sofria. Não existia vergonha alguma.” (TOLSTÓI, 2011, p. 458).

O amor que Anna vai desenvolvendo por Vrónski, não obstante, passa a ser um amor possessivo, que assustava até ela própria. Anna estava completamente feliz na sua relação com Vrónski, “e agora não havia nada que ela mais temesse do que perder o amor de Vrónski, embora não tivesse nenhum motivo para tal temor.” (TOLSTÓI, 2011, p. 458), mas, no fundo, Anna já sentia o temor da separação, e isto ela não podia suportar, pois amava Vrónski possessivamente, e a sua vida não estava de toda resolvida, uma vez que não havia sido deliberado ainda o divórcio com Kariênin. É o que Lukács (1964) chama de *turning-point*, ou ponto de inflexão, isto é, depois do auge ou do apogeu, o que vem é a decadência. Porque Anna e Vrónski pareciam não ter vontade própria e se dedicavam exaustivamente um ao outro, isso aos poucos foi arruinando a relação entre os dois, pois este amor já era para Anna um peso. Embora não temesse, um prenúncio do afastamento do casal já se encontrava ali; afinal, nem toda potência é positiva, ela pode ser um declínio. Ambos se anulavam, Anna e Vrónski, e do amor incondicional, passou-se ao amor possessivo.

Em contraposição a Anna, que estava deslumbrada na lua de mel, Vrónski não era inteiramente feliz. “Vrónski, por sua vez, apesar da plena realização daquilo que tanto havia desejado, não era inteiramente feliz.” (TOLSTÓI, 2011, p. 458). Com esta citação, prova-se o humanismo universal de Tolstói, na colocação de problemas humanos. A arte é uma colocação de problema; nem sempre a sua resolução, mas sempre a sua colocação. E ainda: “Tal realização revelara a ele o eterno engano cometido pelas pessoas que imaginam alcançar a felicidade por meio da realização dos desejos.” (TOLSTÓI, 2011, p. 459). Desta forma, Vrónski é assim impulsionado em direção à arte: pela falta do que fazer, pelo mais puro tédio, ele se entregava a qualquer capricho efêmero. “Era preciso ocupar-se com alguma coisa durante dezesseis horas, pois no estrangeiro viviam em total liberdade, fora do círculo da vida em sociedade que, em Petersburgo, ocupava seu tempo.” (TOLSTÓI, 2011, p. 459).

Um luxo, um capricho – tal era o tratamento de Vrónski em relação à arte. Ele chega a se comparar a um animal, como se fosse um animal faminto agarrando o

seu alimento. Aqui, Tolstói chega a aproximar a motivação de Vrónski às técnicas naturalistas. Vrónski se aventurara em várias áreas; respectivamente, política, livros e pintura. Da pintura ele se apraz mais, pois quando era mais jovem ele já lidara com gravuras, e aquilo lhe dava satisfação, de forma que o amor pela Anna logo foi sendo substituído por uma dedicação à arte. Vrónski opta em última instância pelo tipo de arte francesa, e pinta a Anna quando ela está vestida à moda italiana (curiosamente, o que o retrato artístico de Anna menos tinha era de russo). “O tipo de que [Vrónski] mais gostava era o francês, gracioso e de grande efeito, e nesse estilo começou a pintar um retrato de Anna, vestida à italiana, e esse retrato pareceu a ele e a todos que o viam, muito bem realizado.” (TOLSTÓI, 2011, p. 259). Bem realizado é um eufemismo. Não é sinônimo de parecido. Pois o retrato de Mikháilov era muito parecido com Anna; o de Vrónski, era “bem realizado”. Assim, pode-se falar de certa ironia em Tolstói: “*As Tolstoy grew older, his presentation of characters belonging to the upper classes increasingly took this satirical, ironical form.*” (LUKÁCS, 1964, p. 165).<sup>29</sup>

Em termos críticos e teóricos, Lukács não foi o único crítico literário marxista a falar de Tolstói. Antes mesmo um russo, mais próximo da própria época, dedicou-se à crítica literária do escritor russo: o dirigente político Lenin. Enquanto crítico literário e leitor de Tolstói, Lenin dedicou, entre 1908 e 1911, uma série de artigos retomando problemas literários, textos dentre os quais o que mais se destaca é *Tolstoj, espejo de la revolución rusa* (1979), já muito mencionado nos subcapítulos anteriores. Estes trabalhos são produtos de reflexões essencialmente políticas, mas podem ser considerados como a estética leninista.

Lenin assume o ponto de vista do triunfo do realismo de princípio em relação a Tolstói; como está analisando um escritor que viveu em condições mais avançadas do que Balzac, por exemplo, em termo de luta de classes, Lenin concretiza e desenvolve a concepção engelsiana do marxismo. Este texto do Lenin foi relido por outros críticos, como o francês Macherey.

---

<sup>29</sup> “Assim que Tolstói envelhecia, sua apresentação dos personagens pertencentes às classes mais altas crescentemente se tornavam uma forma satírica, irônica.” (LUKÁCS, 1964, p. 165, minha tradução).

*Por ello, los escritos que Lenin consagró a Tolstoi, en los últimos años de la vida del escritor y en el momento de su muerte, constituyen en la historia del marxismo científico, una obra excepcional. Es la primera vez, y una de las escasas, em que un dirigente político y teórico científico trata por completo un problema literario, bajo una forma demostrativa, dentro de ciertos limites (MACHEREY, 1974, p. 103).<sup>30</sup>*

Estes artigos ensinam não só sobre o próprio Tolstói, mas também sobre a evolução do pensamento político de Lenin nesses três anos, permitindo um desvelamento da possibilidade de revolução. Portanto, a atualidade na obra de Tolstói é desenvolvida a partir da crítica literária. Sendo assim, a tarefa imediata é caracterizar o ano de 1905 (cinco anos antes, portanto, de Tolstói vir a falecer) como um marco que inaugura um tempo novo.

*Se trata de mostrar que el fracaso de la revolución campesina tiene un **sentido positivo** (que ha hecho aparecer algo nuevo); y es en el movimiento de esta demostración donde se introduce Tolstoi. Lenin quiere mostrar que la obra de Tolstoi no tiene un valor transhistórico (por consiguiente a fin de cuentas, ideológico), y que sólo adquiere su sentido si se le relaciona precisamente con el período 1861-1905, que ha producido la obra y la ideología tolstoianas. (MACHEREY, 1974, p. 105, grifo meu).<sup>31</sup>*

Portanto, estes três anos (1908-1911) de história da literatura russa produziram a crítica do tolstoísmo, considerado tanto como uma ideologia quanto uma era histórica, correspondendo ao período de lutas camponesas (1861-1905). Lenin, com isso, contribuiu teoricamente com a estética marxista, a qual nunca foi redigida por Marx, não existindo sobre ela mais do que um projeto. É dessa forma que o papel da produção literária de Tolstói proporcionou uma reflexão por parte de Lenin, de forma que essa teoria estética está estreitamente relacionada à teoria política da época.

O espelhamento de Tolstói está para a revolução como o de Lenin está para a crítica. Então, a obra literária não tem sentido sem a relação com a história. Entre a

<sup>30</sup> “Por isso, os escritos que Lenin consagrou a Tolstói, nos últimos anos da vida do escritor e no momento de sua morte, constituem, na história do marxismo científico, uma obra excepcional. É a primeira vez, e uma das escassas, em que um dirigente político e teórico científico trata por completo de um problema literário, sob uma forma demonstrativa, dentro de certos limites.” (MACHEREY, 1974, p. 103, minha tradução).

<sup>31</sup> “Trata-se de mostrar que o fracasso da revolução camponesa tem um **sentido positivo** (que apareceu algo novo: e, é no movimento desta demonstração onde se introduz Tolstói. Lenin quer mostrar que a obra de Tolstói não tem um valor transhistórico (por conseguinte por fim das contas, ideológico), e que só adquire seu sentido se se relaciona precisamente com o período 1861-1905, que produziu a obra e a ideologia tolstoianas.” (MACHEREY, 1974, p. 105, grifo meu, minha tradução).

obra literária e a história da humanidade existe, pois, uma relação necessária e recíproca. É preciso estudar as formas que constituem um conjunto histórico determinado por certas tendências convergentes. A relação de uma obra com o tempo de seu autor pode não ser de correspondência ou simultaneidade, estando o autor à frente mesmo do seu próprio tempo. Dessa forma, a época do tolstoísmo, enquanto ideologia, vai desde a reforma de 1861 à revolução camponesa de 1905, de maneira que Tolstói refletiu, como artista, pensador, de forma até mesmo premonitória, isto é, à frente da sua época, as peculiaridades históricas do seu período histórico, tanto as suas debilidades quanto a sua força.

O ano de 1861 na Rússia marca juridicamente o fim do período feudal, apesar de que a época seguinte não se vê livre, mas ainda conserva as características essenciais da economia feudal. Assim, este ano não representa uma revolução – que, na teoria e na prática, deveria significar uma mudança profunda na estrutura social –, mas somente uma reforma. Porém, aquela realidade precária estava em vias de desaparecimento, e *precisava* – era uma questão de necessidade – ceder lugar a uma atualidade mais viva, edificante. O lugar da aristocracia não era mais sustentado na Rússia. Fazia-se necessária a transformação da ordem anterior em algo *novo*. Era preciso conduzir o movimento do *não ainda* ao *já*, direcionando o sentido da história russa.

Em 1905, ocorreu uma Revolução Camponesa, mas revolução não ainda no sentido estrito do termo, pois essa revolução na Rússia só viria a ocorrer mesmo em 1917. Logo, 1861 e 1905 representam avanços, de sentido positivo, mas não ainda revoluções. Em 1905, a revolução camponesa ainda mantém um caráter intermediário, provisional, até a culminação do momento decisivo. O ano de 1905 foi importante porque o movimento camponês na Rússia se encontra com o partido trabalhador.

*Rusia, feudal en apariencia, estaba en vías de convertirse en una Rusia burguesa. La revolución campesina se cumplía, de hecho, como una revolución obrera. 1905 marca el momento en que la clase obrera puede tomar un papel dirigente: este año marca, pues, el término de un período histórico, que es también el término histórico del "tolstoísmo" (MACHEREY, 1974, p. 109).<sup>32</sup>*

---

<sup>32</sup> “[A] Rússia, feudal em aparência, estava em vias de converter-se numa Rússia burguesa. A revolução camponesa se cumpria, de fato, como uma revolução trabalhadora. 1905 marca o momento que a classe trabalhadora pode tomar um papel dirigente: este ano marca, pois, o término de um

Na Rússia daquela época, quatro classes sociais disputavam o movimento da história: a aristocracia latifundiária, a burguesia, os camponeses e os trabalhadores. É nessas manifestações sensíveis que os problemas sociais chegavam à literatura russa, de maneira muito diferenciada. Macherey (1974) destaca que Dostoiévski é marcado por um lado feudal; Tchekov pela ascensão da burguesia, Górkí pelo proletariado urbano, e Tolstói pelo espírito campesino. Nenhum deles, portanto, alheou-se, mas sim cada um aliou-se aos problemas de seu tempo, abraçando a realidade, e não se distanciando dela, nem a negando, por pior que ela parecesse. Destaca-se aqui, mais uma vez, a importância do reflexo correto da realidade.

Tudo isso se desenvolve de forma a evidenciar que o que mais caracterizava a época eram os conflitos e as coalizões. A antiga luta contra o feudalismo e contra a propriedade vai cedendo lugar à luta contra o capitalismo em si, o que não podia se realizar sem um espírito novo e sem uma organização. Estudar a obra de Tolstói se revela fundamental para manter a relação com essa estrutura histórica conflitante. Ele, enquanto escritor, está profundamente comprometido com o movimento da sua época, definindo uma relação com a história. *“El papel del escritor, si puede decirse, es “hacer vivir” la estructura histórica, contándola.”* (MACHEREY, 1974, p. 112).<sup>33</sup>

Lenin diz que o mérito dos escritores populistas, no sentido de populares, como Tolstói, está precisamente no fato de que eles muito representam a vida no campo. Apesar disso, tinha ele os seus limites, pois Tolstói estava determinado por sua origem social, uma vez que ele levava no seu nome, na sua condição e no seu *status* social o título de Conde e, portanto, representa, ele mesmo, a aristocracia latifundiária russa. Não obstante, ele era um escritor, populista e popular, e escrevia sobre a classe social camponesa. É aí que Macherey destaca a força de Tolstói: como escritor, produtor de obra literária e de uma doutrina, Tolstói adquire mobilidade no interior do esquema e dos interesses da sociedade, ocupando um lugar de pessoa deslocada.

Na literatura, Tolstói inaugura essa situação inédita para a história do seu tempo, apoiando as massas campesinas. *“Tolstoi se dio una doctrina, el ‘tolstoísmo’, que en propiedad pertenece a otra clase de la sociedad.”* (MACHEREY, 1974, p.

---

período histórico, que é também o término do ‘tolstoísmo’ (MACHEREY, 1974, p. 109, minha tradução).

<sup>33</sup> “O papel do escritor, pode-se dizer, é ‘fazer viver’ a estrutura histórica, narrando-a (MACHEREY, 1974, p. 112, minha tradução).

113).<sup>34</sup> Não é função de Tolstói, como escritor, produzir ideologias – o tolstoísmo, é antes, o resultado de forças histórico-sociais emergentes.

Por fim, Tolstói eleva tudo à dimensão histórica. A sua produção literária ascende à realidade histórica de forma tal que ela é um reflexo do real. Tolstói é um escritor de talento, representante do triunfo do realismo na Rússia, porque ele pinta um quadro vivo dos problemas sociais. O espelho que constitui a literatura realista de Tolstói seleciona da realidade o momento decisivo, entendendo a ligação com o espelho sempre em relação àquilo o que é refletido, porque um espelho é expressivo tanto pelo que reflete como pelo que é refletido, e é só nessa relação dialética que ele pode ser compreendido – sem ela, ele se torna um *espelho cego*. Afinal, um espelho não funciona só como positividade, refletindo só coisas boas. Logo, Tolstói encarna a força dialética, e a precisão da riqueza de sua literatura está justamente nas contradições, de forma que a sua obra literária pertence tanto à classe campesina russa como também ao povo russo inteiro.

*Tolstoi se nos anuncia como escritor precisamente por ese poder que tiene la obra de producir en ella una variación precisa; precisa porque se sustrae a toda acusación de ambigüedad. El deslizamiento de puntos de vista en el interior de la obra de Tolstoi no es "o bien, o bien", "no se sabe cómo": sino los dos a la vez, situados exactamente en el interior de su conflicto. (MACHEREY, 1974, p. 126).<sup>35</sup>*

Por meio de contradições, Tolstói evoca a história viva de sua época. Um meio homogêneo nada mais é do que a reunião das contradições heterogêneas num todo acabado que é a obra de arte; portanto, um meio homogêneo lida com as contradições, enfrenta-as e as reflete de forma a dar a ver a história, o momento decisivo, algo que na realidade não é aparente, só se dá a ver na essência histórica presente na obra de arte. Para dar um exemplo da obra de *Anna Kariênina*: “Porque os mujiques são agora tão escravos quanto eram antes e por isso o senhor e Serguei Ivanovitch não apreciam que alguém queira tirá-los dessa escravidão.” (TOLSTÓI, 2011, p. 98).

<sup>34</sup> “Tolstói adotou uma doutrina, o ‘tolstoísmo’, que em propriedade pertence a outra classe da sociedade.” (MACHEREY, 1974, p. 113, minha tradução).

<sup>35</sup> “Tolstói se nos anuncia como escritor precisamente por esse poder que tem a obra de produzir nela uma variação precisa: precisa porque se subtrai a toda acusação de ambiguidade. O deslizamento de pontos de vista no interior da obra de Tolstói não é ‘ou bem, ou bem’, ‘não se sabe como’ senão os dois ao mesmo tempo, situados exatamente no interior do seu conflito” (MACHEREY, 1974, p. 126, minha tradução).

A produção literária de Tolstói indica a *disputa* que havia na época, naquele momento particular da história da Rússia. A sua atitude de escritor concebe uma conjunção, assinalando Tolstói como um escritor campesino, de forma que o tolstoísmo não é algo esquecido, mas atual, tendo influenciado milhões de pessoas nas massas campesinas. “*El desarrollo del capitalismo modifica, agravándolas a cada hora, las contradicciones que empujaron millones de campesinos*”. (LENIN, 1979, p. 108).<sup>36</sup> E é assim que a literatura é capaz de representar uma ideologia, sem ser, contudo, ideológica, isto é, Tolstói mostra o que não está visível, aparente na realidade imediata, a situação intensa que subjaz atrás da aparência externa e visível, o ausente, o silente, o não dito profundo, isto é, em Tolstói o que diz mais intensamente é justamente aquilo que não está dito, ou escrito, mas é subentendido. Ou seja, é tudo muito sutil em Tolstói, faz parte do método dele escrever nas entrelinhas. Lenin diz inclusive que os silêncios de Tolstói são eloquentes, e assim, o escritor consegue expressar muito por meio do ausente.

*El concepto de expresión es, pues, mucho menos ambiguo que el de reflejo, puesto que permite definir la estructura de conjunto de la obra: un contraste que reposa sobre una ausencia. La contradicción, o defecto, llena la obra de Tolstoi; dibuja en ella la arquitectura general. La dialéctica en el libro (se recordará la idea de Brecht de una "dialéctica sobre el teatro") nace de la relación dialéctica entre el libro y la dialéctica real (el proceso de la historia). El debate (contraste, conflicto), tal como aparece en el libro, es el mismo uno de los términos del debate real. Es por ello que las contradicciones en el libro no pueden ser las de la realidad; son su producto, al término de un proceso dialéctico de elaboración que hace intervenir los **medios propios de la literatura**. Tolstoi es el intérprete de las contradicciones históricas. El intérprete es el que está en el **centro** de una relación de cambio; por medio de su obra, Tolstoi pone a nuestra disposición la propia historia, pero para hacerlo se coloca (o está colocado; es lo mismo) en el interior del debate histórico (MACHEREY, 1974, p. 130, grifos meus).<sup>37</sup>*

<sup>36</sup> “O desenvolvimento do capitalismo, modifica, agravando-as a cada hora, as contradições que incentivaram milhões de camponeses.” (LENIN, 1979, p. 108, minha tradução).

<sup>37</sup> “O conceito de expressão é, pois, muito menos ambiguo que o de reflexo, posto que permite definir a estrutura do conjunto da obra: um contraste que repousa sobre a sua ausência. A contradição, o padrão, completa a obra de Tolstói; desenha nela a arquitetura geral. A dialética no livro (será lembrada a ideia de Brecht ‘dialética sobre o teatro’) nasce da relação dialética entre o livro e a dialética real (o processo da história). O debate (contraste, conflito), tal como aparece no livro, é a mesma união de dois termos do debate real. É por ele que as contradições no livro não podem ser as da realidade; são seu produto, ao fim de um processo dialético de elaboração que faz intervir os **meios próprios da literatura**. Tolstói é o intérprete das contradições históricas. O intérprete é o que está no **centro** de uma relação de mudança; por meio de sua obra, Tolstói põe à nossa disposição a própria história, mas para fazê-lo se coloca (ou está colocado: é o mesmo) no interior do debate histórico” (MACHEREY, 1974, p. 130, grifos meus, minha tradução).

Na obra de Tolstói, toda uma época histórica é reconhecida e reconhecível autenticamente, como elementos de coalização social com o campesinato, sendo a partir dela que a obra de Tolstói, cujo desdobramento é muito fértil, situa-se na história. Tolstói só poderia ser, dessa forma, um escritor complexo, o que indica nele a potência de um escritor revelador. *Anna Kariênina* é um romance de aspecto assimétrico, complexo e que projeta não um só, mas mais de um sentido, mais de uma luz. É um espelho refletor de luz, e essa luz aponta para o futuro.

### **2.3 O grande realismo de Tolstói: o triunfo**

Portanto, tentou-se comprovar neste capítulo que o realismo artístico é um método de composição o qual vai para além do período literário; ele é a possibilidade de enxergar, de ver e viver. É por isso que Tolstói representa a grande arte, o triunfo do realismo, no sentido engelsiano do termo, porque Tolstói capta a totalidade, a realidade no seu movimento vivo. Isso se dá principalmente a partir do trecho da corrida de cavalos (parte 2), já analisada no artigo *Narrar ou descrever* (LUKÁCS, 2010).

A tarefa da história é retrospectiva, pois se entende o presente olhando para o passado. Dessa forma, conhecer o passado é uma forma de fazer crítica ao presente, na história e na literatura, segundo o Lukács de *O romance histórico* (2011a). O escritor crítico, como é o caso de Tolstói, é aquele que procura sentido na crise. O destino da humanidade está representado na obra de arte, como devir, de forma que a realidade jamais pode ser entendida como estática, mas sim como um processo em movimento. A intensificação realizada pela obra de arte acontece porque se é possível aprender com o passado, assimilar, acumular e inovar. A produção artística não é uma atividade pessoal, é grupal, de forma que assim, mesmo a mais local (singular) das artes, pode atingir o patamar de universal.

Para Lukács, a obra de arte autêntica só pode ser aquela realista. A obra de arte realista é capaz de configurar personagens concretos em situações concretas e em ação, o que muito se difere da cópia, ou da reprodução fotográfica da realidade, à qual se opõe Lukács rigidamente e que, portanto, não corresponde à arte realista, nem à *mimesis*. E esta arte autêntica é responsável por fazer com que o homem enxergue as relações humanas em suas determinações, propriamente ditas, em vez



de fetichizadas. O realismo é o momento último deste processo, pois o realismo enquanto método literário realiza um momento de *superação* – no sentido da qualidade artística – e, superando uma fetichização e uma animalidade aparente, o realismo é capaz de recuperar a humanidade. A definição de realismo concebe em si mesmo o caráter mimético da arte.

*Se trata de la esencia realista de todo arte, de que el realismo no es en la concreta evolución del arte un estilo entre otros, sino la característica fundamental de las artes conformadoras en general, de que los diversos estilos no pueden cobrar diferenciaciones más que en el marco del realismo.* (LUKÁCS, 1965, p. 239).<sup>38</sup>

O realismo é uma qualidade conformadora das artes no geral, o que se assemelha à visão de totalidade em Tolstói, entre artes de gênero religioso, histórico e realista. A totalidade é uma construção, um processo vivo. A visão que mais se aproxima da realidade é aquela que considera todas as contradições, entre elas, a de sujeito-objeto. O realismo é a luta pela possibilidade do modo de representação do sujeito e do objeto. O sujeito caminha até o objeto e o objeto até o sujeito. A interioridade não se descola da objetividade. O subjetivismo/objetivismo só podem ser verdadeiros se relacionados. A força do realismo inclui a dialética sujeito e objeto, junto à da essência e aparência. Tudo o que divide sujeito e objeto na arte é problemático. No mundo da arte realista, sujeito e objeto podem finalmente se reconhecer como um par dialético. Na obra de arte, o objeto é *criação* do sujeito, o objeto existe porque um sujeito *inventou-o*, no sentido da *mimesis*. Na arte, é verdadeira a premissa sujeito-objeto idêntico. Assim, parte-se para mais um trecho da obra *Anna Kariênina*.

Aleksiei Aleksándrovitch não era ciumento. O ciúme, segundo a sua convicção, insultava a esposa, na qual se devia ter toda confiança. Por que se devia ter confiança, ou seja, uma segurança absoluta de que sua jovem esposa sempre o amaria, isso ele não se perguntava; mas não experimentava suspeitas, porque tinha confiança, e dizia a si mesmo que assim estava correto. Agora, porém, apesar de não se ter abalado a sua

---

<sup>38</sup> “Trata-se da essência realista de toda arte, de que o realismo não é na concreta evolução da arte um estilo entre os outros, senão a característica fundamental das artes conformadoras no geral, de que os diversos estilos não podem cobrar diferenciações mais que no marco do realismo.” (LUKÁCS, 1965, p. 239, minha tradução).

convicção de que o ciúme era um sentimento vergonhoso e de que era preciso ter confiança, ele sentia estar face a face com algo ilógico e incoerente e não sabia o que devia fazer. Aleksiei Aleksándrovitch estava face a face com a vida, diante da possibilidade do amor de sua mulher por alguém que não ele, e isso lhe parecia muito incoerente e incompreensível, porque era a vida real. Toda vez que esbarrava com a vida real, ele a rechaçava. Agora experimentava uma sensação semelhante à de alguém que atravessa com tranquilidade uma ponte sobre um precipício e de repente dá conta de que a ponte foi desmontada e que em seu lugar há uma voragem. A voragem era a vida real; a ponte, aquela vida artificial que Aleksiei Aleksándrovitch levava. Pela primeira vez, lhe ocorreu a questão da possibilidade de sua esposa vir a amar um outro, e se apavorou com isso. (TOLSTÓI, 2011, p. 151).

Este trecho faz parte do capítulo VIII da parte 2 do romance. Neste capítulo, Kariênin contrapõe o próprio julgamento com o julgamento da sociedade. Ele e a sociedade russa viram Anna conversar com Vrónski; ele achava aquilo normal, ou pelo menos não vira na situação nenhum problema; a sociedade, porém, julgava aquilo “excepcional e inconveniente.” Logo, Kariênin começara a achar aquilo também, embora não fosse o que ele realmente achava. Desta forma, a sociedade pode ditar o julgamento próprio do indivíduo, e fazer da vida uma falsidade, transformá-la em inautêntica.

Kariênin vivia uma vida regrada e de costumes. Era o seu hábito ler uma hora antes de dormir, um livro sobre papismo, a história dos Papas. Porém, e aí está a virada do jogo, contra os seus costumes, contra o seu pensamento, contra os seus hábitos, e contra aquilo que ele mesmo acreditava, tão veementemente acreditava, ele se sente transtornado, anda de um lado para o outro no seu quarto, na típica sensação do sujeito moderno de *emparedamento*, literalmente. Ele se vê, então, enclausurado, na tentativa de “refletir sobre a nova circunstância que surgira” (TOLSTÓI, 2011, p. 150).

Kariênin relutava em sentir ciúmes psicologicamente. Porque ele se dizia que é correto não cultivar suspeitas, hesitações. Em outras palavras, o melhor mesmo seria viver uma vida cômoda, na zona de conforto. Para ele, em vez de o ciúme consistir num sentimento justificável, ele insultava a esposa. Não se perguntar, não se questionar eram posicionamentos pessoais que faziam parte das suas práticas dogmáticas, ortodoxas: não questionar se aquilo era correto, acreditar que aquilo era correto. Para Kariênin, o ciúme era um sentimento vergonhoso, era um rebaixamento, e ele se contrapunha à confiança, a qual ele deveria ter verdadeiramente para com a esposa.

Entretanto, a vida nem sempre é lógica e coerente, como esperava Kariênin, algo a que já se habituara, já estava acostumado, porque a vida é justamente aquilo que se lhe ocorre imprevisivelmente; nem sempre ela pode ser controlada. Como agir quando o acaso ocorre? Para Kariênin, o reflexo da vida era algo simples, puro, direto, objetivo. Significava para ele, até então, o seu trabalho no serviço público, a sua vida calculável, certa.

Aqui se explora a dialética entre o que Tolstói consegue teorizar com a sua literatura. Há dois elementos, aparentemente opostos entre si: o reflexo da vida e a vida em si. O reflexo da vida, para Kariênin, era algo distorcido, era só um lado da moeda, a vida artificial e proporcionava, portanto, a perda da dialética. A vida em si era a vida real, o que Kariênin compara a uma ponte desmontada sob um precipício. A vida em si, ou a vida real, é comparada a uma *voragem*, isto é, aquilo que traga, que arrasta, como se fossem olhos de ressaca. No encontro entre vida artificial e a vida real, há a possibilidade, aquilo que é possível, que é uma síntese dialética; não é totalmente a realidade nem a artificialidade; a autenticidade ou a falsidade, mas um meio termo entre ambos. Kariênin duvidava, ainda se perguntava se os seus instintos não estariam certos, apesar da sua própria crença em si: “Não pode uma mulher, em sociedade, conversar com quem quiser?” (TOLSTÓI, 2011, p. 151). O triunfo do realismo consiste justamente em que a obra de arte é capaz de superar os próprios conceitos e pré-conceitos, de o realismo superar a própria dúvida do Kariênin, pois o realismo se encontra no centro, no centro desta voragem que é a vida real.

Kariênin ouvia uma voz que ressoava, que ecoava, repetidamente, mais uma vez aqui ressaltando a importância do sentido humano da audição. Contudo, nem mesmo essa voz era capaz de lhe arranjar uma resposta plausível para o que lhe ocorria. “Seus pensamentos, como seu corpo, perfaziam uma volta completa, sem topar com nada de novo.” (TOLSTÓI, 2011, p. 151). Kariênin estava preso ao velho retorno do mesmo, à sua própria limitação, sem ser capaz de escapar a si próprio, vislumbrar o novo, o porvir, de encontrar saídas, soluções, sentidos para a própria vida. Tanto idealmente (pensamentos) quanto materialmente (corpo), Kariênin duvidava, hesitava.

Na casa de Kariênin, também tinha um retrato de Anna, também iluminado por um lampião, “pelo soalho que ecoava na sala de jantar iluminada por um

lâmpião, pelo tapete da escura sala de visitas onde a luz se refletia apenas no seu grande retrato” (TOLSTÓI, 2011, p. 151), era um retrato feito a pouco tempo, mas que sequer fora descrito pelo narrador. O narrador só diz que aquele retrato fora colocado ao lado de bibelôs que Anna tinha, um objeto entre outros, um acessório, sem vida, sem luz, uma natureza-morta; isto é, o retrato aqui adquire um novo sentido, um novo significado, mas um significado rebaixado, como se fosse a própria vida artificial de Kariênin, e não fosse digno sequer de descrição (quanto mais de narração). O retrato era um retrato decorativo, e em nada instigava os sentidos humanos de Kariênin. Para Kariênin, a arte não evocou o mesmo efeito que para Liévin; afinal, o quadro que vira Liévin não era o mesmo que tinha na casa de Kariênin.

Enquanto Kariênin elaborava um eterno perfazimento do mesmo trajeto, conversava consigo mesmo. Na ausência de outra personagem para dialogar, dizia-se a si próprio que era preciso decidir um ponto de vista. No entanto, ele mesmo oscila entre afirmação e interrogação das mesmas sentenças. É incapaz de encontrar uma resposta, “mas tal raciocínio, que antes tinha tanto peso para ele, agora nada pesava, nem significava coisa alguma.” (TOLSTÓI, 2011, 151). Resulta disso uma verdadeira, autêntica mudança de significação, isto é, algo que antes fora muito importante para Kariênin agora não o é mais. Dessa mesma forma, algo que não era importante para Kariênin, *poderia* sê-lo – dentro da perspectiva dialética da possibilidade. Por exemplo, se Kariênin não gostava de arte e a ela não dava nenhum valor, ele *poderia* passar a dar. Se Kariênin não confiava em si próprio, ele *poderia* começar a confiar. Pois não é da esposa de quem desconfia Kariênin: *é de si mesmo*. E é assim que a arte realista suscita a possibilidade de autoconsciência, isto é, a transição para uma dimensão mais elevada do conhecimento de si mesmo e do mundo, por meio da *possibilidade* que suscita o realismo.

Novos questionamentos são provenientes desta situação. Kariênin começou a pensar em Anna, e não em si próprio. Pensou no que a esposa pensava e sentia. A ideia que lhe era mais assustadora era a de que ela devia ter uma vida própria. Colocar-se no lugar do outro era para Kariênin a verdadeira voragem, o temor, o medo, pois a vida dele se baseava no egoísmo. Kariênin se preocupava com o próprio projeto, com o seu tempo, com a sua inteligência. Por meio de sua moral, ele arranjava desculpas, arranjava meios para se livrar da responsabilidade sob sua

mulher, porque cabia à religião – e não a ele, mesmo sendo chefe de família – julgar Anna.

Quando pensa, raciocina sobre a sua situação, Kariênin é capaz de elaborar um verdadeiro *relatório* para a apresentar à sua mulher, como se aquilo fosse o seu trabalho no serviço público. Pensava ele num relatório técnico, em algo que ele pudesse formular claramente (e não a voragem da sua vida e de seus pensamentos), e por isso ainda estava preso à sua vida artificial. Apesar da consciência de se estar diante da vida real, Kariênin ainda agia artificialmente. Embora tenha considerado os sentimentos e a vida própria da esposa, ele ainda atribuía importância somente à opinião pública e ao decoro. O casamento, para ele, era um sacramento religioso. Ele estava preocupado com o infortúnio da esposa, e o próprio infortúnio. O capítulo se encerra com Kariênin estalando os dedos, um gesto que ele mesmo considerava ruim, mas que conferia à sua pessoa certa tranquilidade. Porém, a satisfação com o seu próprio discurso, um relatório artificialmente projetado, contrapunha-se em última instância ao verdadeiro, autêntico real pavor diante da voragem que era a vida real, a sua situação real, que era encarar o diálogo com Anna, pois ela estava voltando na sua carruagem.

O que Tolstói parece edificar com este trecho é a própria teoria do realismo e do real em si. A teoria surge da obra, mas a obra é labirinto, enquanto na teoria os elementos parecem mais organizados. O que é real, senão as possibilidades dadas ao homem posto na história? O real é justamente isso: fazer a história com as possibilidades que lhe se dão dadas. A essência da arte reside nisso: ela fala dos fenômenos sem ser teoria, conceito, sociologia. Se tem algo a que a arte não se presta, é avesso a ela, é a uma leitura sociológica. A arte se presta a uma leitura artística, estética: ela reflete a vida, mas a vida em movimento. Ela não “fala sobre”, ela *reflete*, ela *cria*, e coloca o espectador em contato com isso.

O que é verdade, realidade? Aquilo que se toma imediatamente por realidade (documento) não é autêntico, é apócrifo, isto é, livro ou obra de autoria não comprovada (HOUAISS, 2003), ou seja, algo sem originalidade, uma cópia. Muitas vezes, para dar conta da realidade imediata, que é complexa, deve-se assumir mais de uma saída, que é o que proporciona Tolstói ao finalizar o romance com os mais variados destinos, que na realidade, é a verdade da vida. O que diz a arte realista é o seguinte: desconfie da realidade imediata, busque a essência histórica.

Nesse sentido, Tolstói conduz uma lição sobre o realismo, no sentido de que a obra de arte é um reflexo, mas um reflexo sem original. A arte não pode ser um documento da realidade simplesmente, a sua função não é a de meramente registrar a realidade, documentar, porque senão ela seria fotografia imediata.

Quando Kariênin percebe que Anna tem uma vida própria, ele sente medo, fica assustado. Romances que focam a mulher adúltera, a mulher com uma vida própria, independente, são romances destoantes do papel social feminino da época. A representação dessa personagem feminina forte que é a Anna não é uma perspectiva de engajamento (feminismo) pela parte do Tolstói; em Tolstói, há a percepção de que essas heroínas não eram mais românticas, isto é, projeção idealista do desejo masculino, mas elas têm vida própria, são mundanizadas e, por isso, são realistas. Há muitas outras heroínas na literatura, desde a literatura clássica à moderna; o problema consiste justamente no tratamento que a elas é conferido. Por exemplo, em *Madame Bovary* (FLAUBERT, 2015a), Emma não constitui uma heroína elevada e realista, mas sim naturalista, e, portanto, rebaixada. Não é a época ou o período literário que faz da protagonista uma heroína, mas sim o método literário a ela enquadrado.

Isso se dá no nível da transição de tratamento e abordagem da mulher do romantismo para o realismo. Porém, isso também já poderia ser verificado nas heroínas trágicas como *Antígona*, de Sófocles, e *Medeia*, de Eurípides. Esta questão será mais bem explorada no capítulo 3, em ocasião da discussão sobre a tragédia. Novamente, não se trata de feminismo enquanto ideologia, mas de uma figuração da realidade que permite um olhar ampliado sob a condição da mulher e, sobretudo, suas ações, em sociedades extremamente patriarcais. Anna foi a primeira a agir dentro do romance; enquanto Kariênin ainda estava em dúvida, sem saber o que fazer. Isso nas personagens femininas é mais forte por conta da própria realidade mutante, mas também os homens não se sentem confortáveis nos seus papéis sociais.

O triunfo do realismo em Tolstói não se dá só como método compositivo literário, mas como autoafirmação, negação e ruptura com todo um outro movimento artístico, que é o romantismo. Tolstói supera os próprios preconceitos de classe, uma vez que ele era proprietário rural, mas escrevia sobre os camponeses, mas também o realiza sob suas próprias personagens, uma vez que Kariênin acredita no

próprio julgamento, em detrimento da crítica da sociedade. Este também é o reflexo da realidade.

Como afirma o tradutor Rubens Figueiredo (2011), este rompimento é preciso e eficaz, porque ele se dá tanto na forma (linguagem popular, no lugar da linguagem rebuscada do romantismo) quanto no conteúdo (tratamento dado à protagonista, que é materializada, não idealizada). Em Tolstói se dá o triunfo do realismo, no sentido engelsiano do termo, também porque o romance reflete o mundo constituído enquanto um mundo, não se curvando aos conceitos ou à posição política do próprio escritor. Tudo o que é e representa a figura de Tolstói está ali, mas romancizado. Ele não curva a arte às suas posições, mas as suas posições à arte, de forma que a arte se dobra à própria transfiguração sem se perder, mas sim se agigantando – a posição ainda é de Tolstói, mas agora é também universalizada. Tolstói se torna uma subjetividade estética, e se torna uma elevação. Tudo isso agora é da humanidade; e, mesmo assim, lá ainda está a singularidade de Tolstói. É um romance russo, mas que pode nos alcançar, a todos, pois o nosso mundo está ali, os problemas humanos estão ali.

O contato íntimo com a obra de arte muda o ser humano; mas para isso ela deve constituir um mundo em si mesma. Historicamente, o que faz Tolstói na realidade é construir uma grande condensação ou movimento que reúne passado, presente e futuro (articulação entre os tempos). Isto porque Tolstói parte do passado nacional russo, querendo escrever um romance sobre Pedro, o Grande, o primeiro tsar. Porém, em vez de se voltar para o passado do tsarismo, Tolstói volta os olhos para o seu presente, isto é, a própria dissolução desse sistema do tsarismo, que é um sistema antigo e feudal. É por isso que Tolstói, e a obra *Anna Kariênina*, é capaz de apontar para um futuro. Não um futuro certo, como era a vida artificial de Kariênin, mas um futuro *possível*, um futuro latente. Talvez seja forçoso falar de premonição, ou vislumbre da revolução, mas é esta a articulação realizada por Tolstói.

A articulação é uma necessidade. O social é perspectiva do presente a partir do passado e prospectiva do futuro. A arte não pode ser de tendência, puramente estética – a arte pela arte (*l'art pour l'art*), ou puramente ideológica. E Tolstói toma o partido do complexo, evita tudo aquilo que seja “puramente” e representa o cerne da estrutura social, sendo capaz de levá-lo à ação.

A ação da forma de composição do autor é gestada no fazer literário, que muda (não nasce pronto) em relação às personagens, vai sendo composto. Em sentido último, a arte é memória do processo de humanização, mas também atua nesse processo. O realismo é o reflexo da realidade no seu ser exatamente assim. A arte autêntica dá essa experiência ao leitor: o poder de reconhecimento próprio. Logo, a arte na sua essência é humanizadora. Ela conduz o homem para além dela mesma, para além dele próprio. Se o conteúdo falha, falha a forma, é necessário haver, como em Tolstói, uma *articulação*.

A arte realista é o horizonte de uma sociedade livre, o que é diferente de uma cópia da determinação, determinista e fatalista. Se algo depende da ação humana, pode ser mudado. Por isso é que a obra é um reflexo antropomorfizador da arte, porque os objetos têm medida no sentido em que eles estão em relação com o sujeito. Os objetos desprovidos dessa relação não têm sentido, não têm interesse, não existem, ou existem fora da nossa consciência.

A arte representa a astúcia, a imprevisibilidade da vida, desde um pedido de casamento inusitado (Liévin para Kitty) até o lançar-se sobre os trilhos do trem (Anna). Essa imprevisibilidade, da vida e da obra de arte, podem partir das ações das personagens, mas também podem ser obra do acaso. O acaso faz parte da vida, mas o homem reage a esse acaso; o homem não é meramente guiado pelo acaso, de forma que a importância do acaso é reabilitada na história humana. Quem dará conta da vida senão a arte? Evidentemente, é terrível o destino de Anna, suicídio, ela que era antes rica de vida refletida nos homens que a amam, complicados como todo amor. Por isso, a arte capta a beleza e a complexidade das relações humanas. Apesar de todos os problemas! No romance, há destinos diferentes para casais diferentes, há um contraponto.

O triunfo ou o fracasso da personagem representa/indica uma tomada de posição. Mesmo na mais trágica exterminação da personagem de Anna, triunfa o realismo figurado por ela, assim como os outros personagens do romance, porque todos eles agem, e é assim que se dá o partidarismo de Tolstói: em favor da realidade. A arte de Tolstói é tão realista que prefigura a realidade para frente dela, de forma que ela antecipa, gesta, antevê os acontecimentos futuros da época. A arte não é um espelho no sentido de identificação total, pois a arte reflete a realidade, mas não precisa coincidir com ela – a arte é o *particular*, conceito que será explicado



no próximo capítulo. Isso equivale a dizer que o leitor se vê na sua singularidade, mas se reconhece parte do gênero humano. Os destinos individuais em *Anna Kariênina* compõem um mundo, que é reflexo da imediaticidade, mas também é história da humanidade.

A arte se pretende histórica e, portanto, um reflexo real da realidade, ela é uma totalidade particular da vida. Tolstói arquiteta realisticamente essa totalidade na sua produção literária. O reflexo estético parte da vida cotidiana para a ela retornar, pois a história da humanidade não é algo transcendental, mas feito pelos seres humanos no seu dia a dia, na sua vida cotidiana, até mesmo na sua vida particular (privada). Em *Anna Kariênina*, é possível ver a essência histórica nas cenas, nas personagens e na obra como um todo.

Tolstói em vida foi senhor feudal, religioso, conservador, apoiou a seita dos Dukhobors, era um ser muito complicado, mas foi considerado espelho da revolução e considerava Lenin um grande sujeito, assim como era considerado igualmente pela crítica de Lenin. Tolstói percebeu que o desenvolvimento da humanidade é uma grande narrativa, não é só de um momento, do seu tempo. O passado é a pré-história do presente (LUKÁCS, 2011a), e o passado não é algo morto, enterrado, mas repercute no presente e pode influenciar o futuro.

A humanidade deve recorrer ao passado se quiser entender o futuro. O passado é passado do presente, passado em relação ao presente, ele não é passado sozinho, isoladamente. O momento de transição captado por Tolstói é a visibilidade da história, a possibilidade de fazer conexões. O escritor, por sua vez, deve se universalizar também a fim de compor uma obra realista. Tolstói universaliza-se a si mesmo, porque começou a suprir necessidades (*carências*) que as literaturas particulares não conseguiam. Ele é um artista o qual compreende essencialmente o sentido de sua arte. Pois, como grande realista, Tolstói mesmo disse que se quisermos falar sobre o universo, devemos começar da nossa própria aldeia.

### 3 CAPÍTULO 2 – *Personae*: análise das personagens em *Anna Kariênina*

À luz do capítulo anterior, esta seção do trabalho agora pretende analisar um pouco mais de perto as personagens do romance *Anna Kariênina*, tentando nelas encontrar indícios da teoria do realismo. São todas elas personagens fortes, com traços marcados e concretos e, portanto, corroboram para o triunfo do realismo em Tolstói. Na edição do romance da Cosac Naify de 2011, ao final do livro (páginas 805-809), contabilizam-se 241 personagens ao longo de todo o romance. Dentre todas elas, escolhem-se quatro, a fim de amplificar a crítica literária neste capítulo, devido a: i) sua importância ao longo do romance, ii) e a sua relação com a arte. São estas personagens: Liévin (proprietário rural), Mikháilov (pintor), Goleníchev (escritor) e a própria Anna (protagonista). Fala-se também um pouco de outros personagens, a fim de respaldar a interação entre eles.

Justifica-se a eleição da análise destas personagens – e não outras – devido à sua importância. Liévin e Anna Kariênina são personagens centrais e, apesar de Anna ser a protagonista, Liévin aparece em primeiro plano muitas vezes. Um exemplo disso é a última parte do livro, que é praticamente toda escrita sob o ponto de vista dele. São personagens, portanto, de grande aparição dentro do romance, mas que também agem humanamente, dentro das suas possibilidades. Mikháilov e Goleníchev são personagens periféricos, mas que, por meio da discussão acerca da arte que eles introduzem, são capazes de expandir-se, elevar-se, isto é, convergir para si a atenção do leitor, a fim de que este leitor aprimore a sua visão de mundo alargada. Desta forma, Mikháilov e Goleníchev, mas também Liévin e Anna, funcionam como uma lupa, que primeiro reduz e converge um significado, mas depois *reflete* um sentido maior, na noção do reflexo do realismo já explicado no capítulo anterior. Este reflexo é edificado essencialmente por meio do trabalho, da ação destas personagens, de forma que aqui se dá um lugar de destaque, de centralidade para a ação.

Além disso, Liévin é um personagem típico, e se encaixa naquilo que o teórico Lukács chamou de “particular”, o que será explicado no próximo subcapítulo. Mikháilov também é uma personagem muito contemplada pelo raciocínio, a teoria e as reflexões de Lukács. Sobre a protagonista Anna, justamente pelo fato de ela ser a protagonista, muito já se foi falado sobre ela pelo húngaro e por outros estudiosos. O

diferencial deste trabalho é ainda trazer à tona a polêmica sobre a personagem Goleníchev, um escritor, que seria uma autorreferência ao próprio Tolstói. Isto principalmente porque Goleníchev pode ser comparado a um espelho de Tolstói, porque Goleníchev é escritor, russo, e – dentro do livro *Anna Kariênina* – ele escreve um livro chamado *Dois princípios*, ao passo que Tolstói daria à obra *Anna Kariênina* inicialmente o título de *Os dois casais*.

Também já foi explicado anteriormente que, para tocar o âmago da realidade, o artista deve criar a partir da realidade social objetiva e para ela retornar. O reflexo realista correto é aquele que percorre este movimento (entendido também como *dýnamis* aristotélica). Se o movimento for interrompido, quebrado e com isso houver estática, perde-se a força dialética da criação artística. Captar o sentido de algo é se lançar ao duplo movimento de aproximação e distanciamento, e é isso o que faz a literatura no geral. A potência mimética – ou imitativa – da arte consiste justamente no fato de que ela é capaz de imitar a linguagem por meio deste ritmo, no sentido também da φύσις (*phýsis*) grega, a qual significa “natureza”, mas também “fruição”, “processo ininterrupto”, de forma que “o grande artista não representa coisas ou situações estáticas, mas investiga a direção e o ritmo dos processos” (LUKÁCS, 2011b, p. 109).

O artista se vale criativamente da realidade a ponto de engendrar um todo coesivo, devendo reunir os elementos para garantir a excelência das partes constitutivas. A coerência também é necessária ao caráter, sendo que este se desdobra na ação, pois “cada ação aparece na linha e na lógica de um caráter, de *ēthos*”. (VERNANT, 2011, p. 15). Ao ator, entendido aqui como um personagem literário, cabe a gesticulação e a ação. A totalidade entre esses quesitos é o princípio ordenador da realidade. “A obra de arte, portanto, é uma totalidade fechada.” (FREDERICO, 2013, p. 111).

Como já foi mencionado anteriormente,

Totalmente distintas são as possibilidades do romance histórico na Rússia, o país mais atrasado da Europa na época. Apesar de todo atraso econômico, político e cultural, o absolutismo czarista fundou e defendeu a unidade nacional contra os inimigos estrangeiros. (LUKÁCS, 2011a, p. 93-94).

Lukács fala aqui do romance histórico russo. Fala da união nacional russa, da aliança contra o tsarismo. Toda a obra de Tolstói trata da família russa no geral, assim como a tragédia para os gregos envolvia os clãs. Na Grécia Antiga, e mesmo na teoria de Aristóteles, na *Poética*, os artistas que representavam a tragédia, no teatro, eram chamados de *hipócritas* (ὑποκριτῶν).<sup>39</sup> Na comédia, inclusive, usavam-se máscaras cômicas, projetando uma *persona*, ou *personae* (no plural). Geralmente, as máscaras funcionavam para representar alguma divindade (Gorgó, Ártemis ou Dioniso, segundo o helenista Jean-Pierre Vernant), entidade que não se dava a conhecer, ou cujo semblante deveria ser ocultado dos mortais. Na comédia, estas máscaras eram deformadas, e era da responsabilidade dos humanos, seres mortais e espectadores encontrar significados, desvendar aquela realidade que no palco era ocultada por meio de máscaras, mas que, se desvelada, eles entenderiam que esta realidade era na verdade a deles própria.

Já na tragédia, são mantidos os *nomes* das personagens, sabe-se o nome delas. Na tragédia, os nomes são responsáveis por submeter impressões à memória do espectador. O nome é uma parte da elocução, um som significativo e atemporal. Mesmo porque o espaço da tragédia era uma “posição intermediária entre o Olimpo e o mundo humano.” (VERNANT, 2011, p. XVI). A tragédia é um momento quando o conflito atingiu até mesmo o mundo divino. A imitação teatral, tanto na tragédia quanto na comédia, é feita pelos atores, que produzem um espetáculo cênico. O resultado final é a obra de arte. Os argumentos das personagens demonstram ou manifestam as suas decisões. No fim da obra artística, o caráter do discurso de quem age revela a sua tendência, o seu sentido. A obra de arte se compõe de um início, meio e fim, constituindo um todo, e não deve começar nem terminar no acaso. A obra de arte é uma estruturação; nela, nada está por acaso, mas sim para cumprir uma determinada função, de acordo com a determinada personagem.

Assim, são os atores que devem fazer o público se comprazer por aquilo que é imitado, tendo em vista que a imitação é congênita do ser humano e, por ser um animal imitador, o homem *aprende*; desta forma, a arte é um meio de aprendizado.

---

<sup>39</sup> Do texto original da poética, traduzido pelo alemão Kassel, “ἡ μὲν οὖν τραγωδία τοιαύτη ἐστίν, ὡς καὶ οἱ πρότερον τοὺς ὑστέρους αὐτῶν ᾤοντο **ὑποκριτάς**” (ARISTÓTELES, 1965, p. 47, grifo meu), ou na tradução recente e brasileira de Edson Bini: “Diz-se ser a tragédia esse tipo de arte, como os **atores** posteriores eram vistos por seus predecessores” (ARISTÓTELES, 2014, p. 95, grifo meu), 1461b. Assim, a arte trágica é um todo, uma ordenação de atores.

“De fato, no ser humano a propensão à imitação é instintiva desde a infância, e nisso ele se distingue de outros animais; ele é o mais imitativo de todos, e é através da imitação que desenvolve conhecimentos.” (ARISTÓTELES, 2014, p. 44). A imitação é uma atividade espontânea do homem na vida cotidiana. Os bons poetas reproduzem as ações e paixões das personagens, porque imitam fielmente. Os atores – ou as personagens, no caso de um livro literário, ou romance, no caso – provocam no espectador/leitor esse aprendizado, eles são incumbidos de transmitir e veicular emoções, sentimentos e conhecimento por fim. Para Aristóteles, a melhor tragédia é aquela na qual as ações paradoxais, os sentimentos contraditórios, tais como terror e piedade, mostram-se mais evidentes. Ao final, o saber não apraz só os filósofos, os sábios, mas todos os homens, e é por isso que se deve lutar, ainda hoje, pela democratização da arte.

Segundo o teórico literário Hênio Tavares, “arte é a aplicação do conhecimento à ação.” (TAVARES, 2002, p. 17). Logo, é dever da arte imitar pessoas que agem e otram diretamente na vida. A arte é também representação sensível da beleza, e uma forma superior de conhecimento, portanto. Logo, a arte, por meio das suas personagens artísticas, pode orientar à ação humana na realidade efetiva. Por isso é que, desde Homero, espera-se da arte uma elevação do caráter humano, uma superação – no sentido de tornar superior. “Resulta que os nossos corpos, para serem julgados belos, devem possuir uma certa **grandeza**” (ARISTÓTELES, 2014, p. 53, grifo meu). Essa superioridade que provoca o efeito estético da arte provém da dimensão humana.

A meta de quase todos os grandes escritores foi a reprodução artística da realidade: a fidelidade ao real, o esforço apaixonado para reproduzi-lo na sua integridade e totalidade, tem sido para todo grande escritor (Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoi) o verdadeiro critério da grandeza literária. (LUKÁCS, 2011b, p. 102).

Então, entende-se aqui que as personagens não são meros títeres manipulados pelo narrador, mas sim atores ou atrizes autênticos, no sentido de agentes – ou hipócritas aristotélicos –, protagonistas, donos da sua própria história, capazes de ação. Isto é, se no drama clássico chamou de hipócritas aos atores, no romance moderno as personagens também agem. Esta associação é feita

principalmente por Lukács, no seu texto *O romance como epopeia burguesa*, presente em *Arte e sociedade* (2011b). Disso se depreende que o texto antigo (a tragédia ou a epopeia) é reconfigurado no romance moderno. Há um problema de gênero, certamente, que será abordado no terceiro capítulo desta dissertação. No caso de Tolstói, executa-se uma arte realista, pois as suas personagens não são suas escravas, ou marionetes, mas sim suas criações, e, portanto, triunfa o livre arbítrio entre elas, não o fatalismo. E é realista também, porque nada é por acaso, mas sim arquitetado por Tolstói.

Uma obra de arte pode até ser construída sem caracteres, mas não sem ação. Aristóteles fornece um exemplo comparando pintores: Zêuxis não apresenta caracteres, mas Polignoto apresenta muitos. É possível pintar um quadro somente de uma paisagem, ou uma natureza morta, literalmente; porém, são os agentes – os seres humanos presentes na obra de arte – que conduzem a ação. O poeta é imitador como o pintor, e um é tão artista quanto o outro. Isto se vincula ao romance de *Anna Kariênina* por causa da personagem Mikháilov, o qual é um pintor, e porque ele pinta não naturezas mortas, mas sim retratos de pessoas. Ele chega a pintar um retrato de Anna e, antes disso, ele pintou a Via Crucis. Além do mais, Tolstói valorizava as variadas formas de arte, e conheceu e foi em vida amigo de pintores, como, por exemplo, Leonid Pasternak, pai de Boris Pasternak, Prêmio Nobel da Literatura em 1958. Dentre os pertences mais caros a Tolstói, encontrava-se “*an album of drawings and watercolors from Repin, Pasternak, and other Russian painters.*” (SHIRER, 2007, p. 240).<sup>40</sup> Leonid chegou a ilustrar o romance *Ressurreição* (2013) de Tolstói, em ocasião da morte do escritor. Estes pintores, amigos de Tolstói, podem tê-lo motivado na construção de um personagem pintor e retratista como Mikháilov.

Reiterando, dá-se nesse estudo uma importância para a centralidade da ação. É nas ações que se tem origem a boa ou má fortuna da personagem, a vingança ou a recompensa, e essa transição deve estar vinculada à verossimilhança. Essa mudança de fortuna é o que Aristóteles chama de peripécia (περιπέτεια), e ela nada mais é do que a mutação dos eventos ao contrário, “num entremeio equívoco e

---

<sup>40</sup> “um álbum de desenhos e aquarelas de Repin, Pasternak e outros pintores russos.” (SHIRER, 2007, p. 240, minha tradução). Ilya Repin (1844-1930) era um pintor do realismo e pintava a decadência na ordem social. Leonid Pasternak (1862-1945) já era pós-impressionista.

incerto em que não se poderia falar nem de felicidade nem de infelicidade.” (VERNANT, 2011, p. 358). Todas as personagens estão sujeitas a ela. Também é importante que na obra de arte haja reconhecimento, do grego ἀναγνώρισις (*anagnórisis*), um mecanismo lógico e racional, porque ele, aliado à peripécia, produz o efeito estético e evocador na obra de arte. O reconhecimento pode ser apenas de uma personagem ou mútuo. Se no fim há uma catástrofe, é porque a ação foi perniciosa e dolorosa. Para haver o trágico na obra de arte, é requerido o infortúnio, isto é, a transição da boa para a má fortuna, como é o caso da personagem Anna Kariênina.

Toda tragédia encerra a complicação e o desenlace: na complicação estão contidos eventos externos à peça, e amiúde alguns deles que nela ingressam. O restante é o desenlace. Chamo de complicação o que se estende do início ao ponto extremo que antecede a mudança para a boa sorte ou a má sorte; desenlace o que se estende do começo da mudança ao fim. (ARISTÓTELES, 2014, p. 70).

Anna não cai no azar por causa de seu caráter, mas pela força de um erro, como foi outrora o caso de Édipo. Os erros são intrínsecos à arte, e eles podem ser cometidos por ignorância. É melhor agir ignorando – e depois reconhecer – do que não agir. Só quem pode ser agente é o sujeito humano, mas este mesmo sujeito, numa situação de decisão, por exemplo, é também paciente dialeticamente. Há, pois, momentos, em que a personagem fica no limiar da ação, pois hesitar é humano. A pergunta: “o que fazer?”, como projeta Kariênin, por exemplo, diante do adultério, analisado no capítulo anterior, é uma pergunta *humana e antiga*, já desde os gregos clássicos, que também se indagavam: τί ὀράσω (*ti dráso*), ou ‘que farei?’ Personagens como Anna e Édipo sofrem, ela se suicida, ele se cega, e isso não é fruto de um mero desentendimento, mas de um erro, que pode tanto ocorrer em termos de gênero na tragédia clássica, quanto do romance moderno,

em razão de uma falta, de um erro, que qualquer um pode cometer. Desse modo, ele desnuda o jogo de forças contraditórias a que o homem está submetido, pois toda sociedade, toda cultura, da mesma forma que a grega, implica tensões e conflitos. Dessa forma, a tragédia propõe ao espectador uma interrogação de alcance geral sobre a condição humana, seus limites, sua finitude necessária. Ela traz consigo, na sua mira, uma espécie de saber, uma teoria relativa a essa lógica ilógica que preside à ordem de nossas atividades de homem. (VERNANT, 2011, p. 219).

Esse erro – que pode ser cometido ou evitado – designa um saber humano, e esse saber, esse conhecimento, pode ser suscitado pela arte, pela estética, e esta forma artística tanto pode ser uma tragédia clássica quanto um romance moderno. Lembrando que da teoria de Vernant interessa termos universais como erro, que se verificam tanto na tragédia como no romance. Contrapondo-se os destinos das personagens do romance *Anna Kariênina*, em comparação à Anna, Liévin termina o romance abraçando o filho recém-nascido, de forma que é dupla a intriga no romance; na verdade, é múltipla. Os destinos representados variam de acordo com a personagem, e Tolstói compõe de forma a alcançar uma maior totalidade, representando destinos variados, e não únicos. O efeito que ele provoca se dá por meio da conexão dos atos.

Esse poder se manifesta em particular no ato de decisão. Desde que um indivíduo se empenha numa opção, que se decide, qualquer que seja o plano em que se situe sua resolução, ele se constitui a si próprio como agente, isto é, como sujeito responsável e autônomo que se manifesta em atos e por atos que lhe são imputáveis. (VERNANT, 2011, p. 26).

Logo, o erro e a indecisão, por exemplo, são elementos que permeiam a teoria do helenista Jean-Pierre Vernant acerca da tragédia clássica, mas que são universais, e, portanto, podem também ser encontrados no romance moderno de *Anna Kariênina*. Podem ser encontrados no romance, sobretudo, por meio da ação. O que difere a arte da vida é que na arte autêntica as ações são unas, compõem um todo unitário, ao passo que na vida elas mudam o tempo inteiro. Anna Kariênina é uma protagonista, é uma figura representativa, cuja fortuna é a que mais se altera ao longo do romance; é papel da crítica literária, enquanto método, acompanhar essa mudança. Para analisar o bem ou o mal, ou a mudança de fortuna, deve-se analisar tudo nas personagens. Tolstói é um grande retratista da realidade, no mesmo sentido que Mikháilov é um bom pintor, ou seja, ambos são bons na arte em que se propõem a realizar. Anna, enquanto heroína, mesmo com defeitos, é sublimada, de forma que nem mesmo o mais trágico desenlace do romance apaga dela a sua força enquanto personagem, como protagonista, porque a sua centralidade ainda foi focada nas suas ações, no modo como ela age.



O problema da ação constitui precisamente o ponto central da teoria da forma do romance. Todo conhecimento das relações sociais é abstrato e desinteressante, do ponto de vista da narrativa, se não se torna o momento fundamental e unificador da ação; toda descrição das coisas é algo morto e vazio se é descrição apenas de um simples espectador, e não momento ativo ou retardador da ação. Esta posição central da ação não é uma invenção formal da estética; ao contrário, ela deriva da necessidade de refletir a realidade do modo mais adequado possível. (LUKÁCS, 2011b, p. 205).

Há, em *Anna Kariênina*, por parte das personagens, a confrontação geral de valores, de condições psicológicas, de forma que as personagens são agentes e pacientes ao mesmo tempo. Dessa forma, Tolstói somente “não reflete essa realidade, questiona-a.” (VERNANT, 2011, p. 10). Por isso, o romancista faz o realismo triunfar, de maneira que a realização plena do realismo é a condução à realidade, sem com isso ser efetivamente a realidade. Quando o realismo triunfa, ele chega à vida como se dela nunca tivesse saído.

A arte lida com destinos humanos. É assim que Tolstói procede uma luta pelo grande realismo na literatura. Uma imitação una e completa gera prazer, ou, ao menos, conhecimento, e deste romance muito se pode tirar, “de modo que a obra possa, como um ser vivo uno e íntegro, produzir o prazer que lhe é próprio” (ARISTÓTELES, 2014, p. 84). E essa força é tão grande e potente em Tolstói que o protagonismo de Anna é contagioso, chegando às outras personagens também. Todas elas são fortes, agentes e responsáveis pela sua própria vida, mais até do que o próprio escritor.

Precisamente por suas experiências artísticas, ele [Romain Rolland] sabe que a grandeza pessoal e humana, a tragédia individual e humana de um Michelangelo, um Beethoven ou um Tolstói só podem ser reveladas e dadas à compreensão por uma análise científica paciente, profunda e material de seu tempo e de sua obra. (LUKÁCS, 2011a, p. 395).

É bem-sucedida a ordenação de Tolstói, e o triunfo do realismo é comprovado por meio das personagens, cujas ações formam um todo unitário, porque é como se Tolstói tivesse dado a elas rédea solta, e elas agissem por si sós. Afinal, a arte nada mais é do que personagens postas em ação, de forma que assim, elas possam atuar e viver.

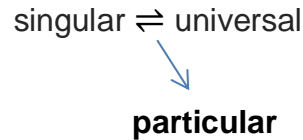
O que Tolstói consegue tecer é uma rede muito bem elaborada e grande de significados entre as personagens. Enquanto um artista, ele é um criador de mundos reflexos: o mundo da ficção – da arte – é constituído ao lado do real, não só imitando a realidade, mas a desvelando. É o triunfo do realismo que garante a sua atualidade, pois se ele já estava presente na Grécia Antiga e permanece em lugares tão distintos, como é o caso da Rússia, é algo que prova que o realismo sobrevive porque historicamente ele influi diretamente na vida dos homens. E, sobretudo, ele se torna sempre constante, renovando-se, e se revelando sempre atual. Por isso, a arte de Tolstói evoca a presença real das personagens que, colocadas, postas em conjunto, agem.

### **3.1 Liévin: discussão do típico e do particular**

Resgatando a justificativa preestabelecida no capítulo 1, e à luz do entendimento de outras categorias lukácsianas, faz-se necessária agora a explicação da categoria do particular. Então, o particular é um campo de força, um caminho de ida e volta entre o singular e universal, não sendo apenas um indivíduo singular, nem meramente universal, mas aquela personagem que encarna a ação humana propriamente dita. Uma determinada personagem – como é o caso de Liévin –, para mudar e demonstrar a sua força, não representa singularmente só a sua classe, de proprietário rural, mas consiste em um diálogo entre ele mesmo e os seus mujiques; desta forma, em determinado momento narrativo, ela precisa se universalizar. Ser universal é poder dar as respostas em determinada época. No singular, já está contido o universal, na iminência de transformar-se.

O particular é um singular que se universaliza, que se alça à universalidade, o que muito se assemelha ao próprio movimento da história, pois a particularidade não é mecânica, mas sim histórica – a história acontece por meio dos particulares. Categorias semelhantes tratadas por Lukács são a substância, em contraposição à inerência, porque a inerência pode se substancializar; sendo ela histórica, pode mudar. Afinal, *“lo específico de la esfera estética es que la particularidad no se pone*

sólo como mediación (...), sino, además, como centro organizador.” (LUKÁCS, 1967, p. 213).<sup>41</sup>



O particular é um caminho, e este caminho ganha valor e existência em si mesmo, sendo que ele se constitui como algo substancialmente próprio. O particular também é um meio (*mittle*) organizador, é o humano do humano, e, portanto, uma questão central da estética, uma vez que ele é o resultado da dialética sujeito-objeto. Na obra de arte, o objeto é criação do sujeito, ele existe porque um sujeito inventou-o. Se o caminho é de mão dupla, o particular não é só caminho, é um processo, que se dá porque são vários singulares competindo entre si para se universalizarem, de forma que o particular é um centro em disputa – a qual não é pacífica –, um processo em luta.

O particular não é algo simplesmente dado. Este processo é dialético, e o particular é a síntese. A história tende na direção em que todos os singulares caminham para se tornar um particular (gênero), sem, com isso, dar-se a eliminação desses singulares, mas sim uma sublevação. A particularidade é ao mesmo tempo o ponto de saída e o de chegada; é o caminho da particularidade à particularidade ela própria. Por fim, o particular é tornar-se produto de si mesmo. Algo se particulariza quando não é mais abstrato, concretiza-se, e ganha valor historicamente. “A particularidade é, antes de mais nada, uma categoria objetiva do processo objetivo da realidade, do mesmo modo que o são a singularidade e a universalidade.” (LUKÁCS, 2011b, p. 32).

O concreto é concreto porque é a síntese de múltiplas determinações, portanto, unidade da diversidade. Por essa razão, o concreto aparece no pensamento como o processo da síntese, como **resultado**, não como ponto de partida, não obstante seja o ponto de partida efetivo e, em consequência, também o ponto de partida da intuição e da representação. (MARX, 2011, p. 54, grifo meu).

<sup>41</sup> “o específico da esfera estética é que a particularidade não se põe só como uma mediação (...), mas, ademais, como centro organizador” (LUKÁCS, 1967, p. 213, tradução minha).

A obra de arte é esse particular, e a obra de arte é um reflexo exato da vida na medida em que ela acontece na própria vida. A arte representa o homem social – no caso o Liévin – em conexão com a natureza e com os trabalhadores rurais (mujiques). Os animais se adaptam à natureza, o homem não; ele a transforma, e por isso o homem se objetiva. “Konstantin Liévin não gostava de falar nem de ouvir outros falarem sobre a beleza da natureza. Para ele, as palavras retiravam a beleza daquilo que via.” (TOLSTÓI, 2011, p. 245). Na realidade, o singular já é universal e vice-versa. A peculiaridade da obra de arte é que ela expõe este particular; por isso, a obra de arte é necessária, por apresentar um papel relevante, fundamental e muito destacado na história da humanidade. Nesse sentido, a arte é antropomorfizadora, porque ela mantém a dimensão do sujeito e expõe a relação desse sujeito com o seu objeto.

Liévin era um proprietário rural e lutava contra o desleixo na sua propriedade. Era cuidadoso, tratava bem os seus camponeses e “raramente se zangava com os trabalhadores.” (TOLSTÓI, 2011, p. 164). Vassíli, um de seus empregados, chega a admitir para Liévin que trabalha para ele como se trabalhasse para o próprio pai, chegando a afirmar que “o que é bom para o patrão, é bom para nós também.” (TOLSTÓI, 2011, p. 165). Porém, Liévin não coordenava a sua propriedade sozinho, ele o fazia junto a um administrador rural, que era resignado, desleixado, e não dava como Liévin valor ao trabalho. A tudo o que Liévin propunha ao administrador, este lhe respondia: “tudo isso é muito bonito, mas será como Deus quiser.” (TOLSTÓI, 2011, p. 165). Naturalmente, o valor do trabalho era diferente para o administrador e para o mujiqe. Sviájski, amigo proprietário de Liévin, também é das opiniões reacionárias, por exemplo, que “o mujiqe russo, quanto à evolução, se situava num grau intermediário entre o macaco e o homem” (TOLSTÓI, 2011, p. 326) e que “todo o progresso só se realiza por meio da autoridade.” (TOLSTÓI, 2011, p. 330).

Nada amargurava Liévin tanto como esse tom. Mas era o tom comum a todos os administradores que trabalharam com ele. Todos tinham a mesma atitude com relação às suas ideias e por isso, agora, ele já não se zangava, porém se amargurava e sentia-se ainda mais estimulado a lutar contra essa força espontânea à qual não tinha como chamar senão “como Deus quiser” e que constantemente se contrapunha a ele. (...) Liévin ficou em silêncio, De novo, aquela força se contrapunha. Ele sabia que, por mais que tentasse, não conseguiria contratar mais de quarenta, trinta e sete ou trinta e oito trabalhadores, ao preço normal; haviam contratado quarenta, não mais que isso. Mas Liévin não conseguia deixar de lutar. (TOLSTÓI, 2011, p. 163).

Liévin é um particular porque ele vai contra as tendências e os preconceitos da sua própria classe social, de proprietário rural, para defender o valor do trabalho dos camponeses. A ele não interessa o preço pago pela mão de obra, mas sim o zelo com o trabalho na sua propriedade. Ele não se resigna, mas age e luta. Este trecho é retirado do capítulo XIII da parte 2 do romance de *Anna Kariênina*. A autêntica qualidade da arte está em criar particulares, uma vez que o particular é uma construção artística. Já na vida cotidiana, a particularidade é difícil de ser enxergada. Atingir a particularidade na vida cotidiana é agir eticamente, superando, portanto, a moral (singular) e o direito (universal), e indo além da mera singularidade. Liévin não cansa de lutar, por isso age eticamente.

É importante esclarecer que o singular não subsume no universal. O indivíduo não prescinde o gênero, mas sim é resultado dele. A ética – proveniente do grego ἦθος,<sup>42</sup> significando caráter – é uma forma de agir que não é exclusivamente nem singular (moral) nem universal (ética), sendo, portanto, um centro sem deixar de ser mediação, a síntese entre ética e moral. Ao final do filme *Anna Karenina* (2012), há o seguinte diálogo entre Liévin e um mujique, indicando o caráter moral e ético nas preocupações de Liévin:

Mujique – Você não pressiona as pessoas e vive de forma correta. Pela alma, não pela carne.

Liévin – Como podemos saber o que é correto?

Mujique – Sabendo. (ANNA KARENINA, 2012, 130 min).

Depois de uma significativa conversa com o seu mujique, a personagem de Liévin no filme recente de *Anna Karenina* (2012), questiona-se: “Será que o que busco é a vida simples?”, e se pergunta sobre o seu padrão de vida elevado de proprietário rural, ao passo que um mujique seu necessita de muito menos para viver. Liévin é admirado pelos seus próprios trabalhadores, e é considerado por eles num tom paternalista. Diz Lukács que a arte é ao mesmo tempo descoberta e crítica da vida, é humanizadora e restitui a humanidade do homem. Liévin humaniza-se porque se aproxima de seus mujiques, importa-se com eles e conversa com eles. Dorme com eles sob o feno e divide com eles o pão de batata. Liévin também se

---

<sup>42</sup> *Éthos*, ou ética.

questiona entre a inacessibilidade da lei, das instituições morais na vida efetiva dos homens.

– Não! – cortou Konstantin, cada vez mais exaltado. – A emancipação dos servos foi uma questão diferente. Ali havia interesse pessoal. Queríamos nos livrar daquele jugo, que oprimia a todos nós, a todas as pessoas de bem. Mas ser um vogal, deliberar sobre quantas lixeiras são necessárias e como instalar canos numa cidade onde eu não moro; ser jurado e julgar um mujique que roubou um presunto e ouvir durante seis horas todos os disparates que os defensores e os procuradores despejam, e ouvir como o presidente do tribunal interrogou o meu velhinho e desmiolado Aliochka: “O senhor reconhece, senhor réu, a apropriação indébita do presunto?” “Ahn?” (TOLSTÓI, 2011, p. 249).

Tolstói critica uma linguagem jurídica que não chega ao cidadão, uma burocracia que mais impede do que ajuda a vida coletiva, em ocasião de um julgamento de um mujique que, para não morrer de fome, rouba um presunto, não muito diferente de Jean Valjean em *Os miseráveis* (HUGO, 2012). Neste trecho, Liévin também menciona algo de grande importância, a emancipação dos camponeses, em 1861, algo que constituiu o início do tolstoísmo, e que foi explicado no capítulo anterior. Liévin é da opinião que esta emancipação livrou a todos de um jugo, de um peso, de uma opressão, e se considera *parte* dos camponeses, e não diferente deles, o que se aproxima do tolstoísmo, que, enquanto ideologia, aproxima o proprietário do seu mujique.

Mais um exemplo que se pode dar sobre Liévin é a sua preocupação com os *ziemtsvo*, conselhos administrativos regionais dos proprietários de terras, com a sua condição deplorável, apesar de que o seu pensamento analítico leva a criticar a burocracia institucional e o gasto que ele tem de arcar com isso. Konstantin Liévin se opõe drasticamente ao seu irmão, Serguei Ivánovitch, que em ocasião de uma doença fora se hospedar na propriedade de Liévin, na parte 3 do romance.

Para Konstantin Liévin, o campo era bom porque representava a oportunidade de um trabalho incontestavelmente útil; para Serguei Ivánovitch, o campo era bom, em especial, por representar a chance, e até mesmo a obrigação, de não fazer nada. (TOLSTÓI, 2011, p. 241).

Enquanto para Liévin o campo representava trabalho objetivo, para o seu irmão o campo representava ócio. Enquanto Liévin desprezava o institucionalismo burocrático, Serguei é da seguinte opinião: “Só têm futuro, e só podemos chamar de históricos, os povos que têm faro para o que é importante e significativo nas suas instituições, e que têm apreço por elas.” (TOLSTÓI, 211, p. 250).

Liévin tinha um tratamento de igualdade para com seus camponeses, porque era a eles indiferente de certa maneira – gostava e não gostava deles, não tinha uma opinião formada sobre eles, e por isso entrava em contradição consigo mesmo, com a sua própria classe. Para Serguei, porém, os camponeses eram algo contraposto às pessoas no geral, eram rebaixados e animalizados, era uma rudeza e indolência típica à gente rural. Está aí uma divergência central no tratamento das personagens, para com o ser humano.

A arte afinal surge na e da vida cotidiana; mas, ao mesmo tempo, a fim de se afirmar como tal, necessariamente se afasta dessa vida cotidiana, só para retornar a ela depois. É o que Lukács chama de *retroacción*. A arte é uma objetificação no sentido de homogeneizar. Dessa forma, o particular na obra de arte é aquele momento que merece ser preservado na história, o que faz da arte memória da humanidade, pois a obra de arte eterniza, fixa um determinado momento histórico da evolução humana. E esse momento em *Anna Kariênina* é a união, é a comunhão e a partilha de Liévin com os camponeses. Liévin até mesmo gosta de se unir aos mujiques e trabalhar ao lado deles: “ceifar um dia inteiro em companhia dos mujiques. Desde a chegada do irmão, Liévin cismava, em dúvida: ceifar ou não ceifar?” (TOLSTÓI, 2011, p. 251).

No caso de Liévin, esse determinado momento é a tomada de consciência, a mobilização rumo à consideração e à inclusão do campesinato, enquanto classe, no meio social. Ser ‘determinado’ significa que um mesmo objeto – um *determinado* objeto – abrange em si o conceito de todos os objetos. “O verbo *bestimmen* significou originalmente ‘nomear, denominar, designar, estabelecer com a voz (*Stimme*)’.” (INWOOD, 1997, p. 92). Isto quer dizer que Liévin é uma personagem de ampla significação, cujos momentos são elevados a particular por meio da literatura de Tolstói. Desta forma, o aqui e agora (*hic et nunc*) na obra de arte não são superados, nem descartados, mas sim eternizados.

Liévin é um particular, mas a obra de arte já é um particular, e ela permanece como tal porque ela é memória da humanidade, no sentido de que ela preserva algo que merece ser preservado – a arte permanece, e não perece. Não há nada que preserve mais o momento decisivo do que a obra de arte. A obra é duradoura justamente porque ela preserva os momentos decisivos da humanidade. O conjunto dos momentos decisivos constituem a História dos homens. O que faz a obra de arte ser duradoura, para Lukács, também é o fato de que ela contém em si várias possibilidades de leitura, de forma que ela é lida diferentemente em épocas diferentes.

*La particularidad no es meramente una generalidad relativa, ni tampoco sólo un camino que lleva de la singularidad a la generalidad (y viceversa), sino la **mediación necesaria** – producida por la esencia de la realidad objetiva e impuesta por ella al pensamiento – entre la singularidad y la generalidade. (LUKÁCS, 1967, p. 202, grifo meu).<sup>43</sup>*

Quando o homem atinge a particularidade, alcança também a autoconsciência, ou seja, cada um dos seres humanos pode tomar consciência que é parte da generalidade, sendo que a arte muito tem ainda a ensinar sobre a evolução humana. O momento artístico é um momento de autoconsciência, ressaltando mais uma vez a importância do papel da arte na humanidade. Esse momento de autoconsciência é superior, é uma intensificação da subjetividade, uma concentração das faculdades humanas. A subjetividade estética, que é singular, é uma amplificação da atividade empírica universal. Com isso, o escritor Tolstói, que é uma subjetividade estética, transmite por meio da sua personagem Liévin a categoria lukácsiana do particular.

É assim que se dá a passagem do homem inteiro, na vida cotidiana, para o homem inteiramente, o homem da particularidade, do meio homogêneo, da superação da imediatez. Assim, o particular é um singular intensificado, e não

---

<sup>43</sup> “A particularidade não é meramente uma generalidade relativa, nem tampouco só um caminho que leva da singularidade à generalidade (e vice-versa), mas a **mediação necessária** – produzida pela essência da realidade objetiva e imposta por ela ao pensamento – entre a singularidade e a universalidade” (LUKÁCS, 1967, p. 202, grifo meu, minha tradução).



abolido, isto é, traduzindo ao pé da letra o verbo alemão *aufheben* – superar conservando, e que significa também, de acordo com o dicionário Michaelis,<sup>44</sup> guardar, suspender, neutralizar, consistindo não numa “*superación de la individualidad o singularidad inmediata, pero una superación tal que en ella domine el momento de la preservación, del levantar a um nivel superior (...)*” (LUKÁCS, 1967, p. 205).<sup>45</sup> O particular diz respeito, sobretudo, a esse avanço que conserva, um avançar conservando.

A arte tem essa força de mostrar que a vida está em movimento, em dinamismo. O movimento que vai do singular para o universal, sempre mediado pela particularidade, é uma permanente mutação de uma categoria para outra, na qual ambas se preservam como elas mesmas – trata-se de articular o particular. Nada nasce pronto, mas é resultado de uma constituição. O presente é rico em alternativas para o futuro, que se efetivarão ou não como ato, isso basta e cabe a nós. O futuro depende das ações humanas.

As ações de Liévin são significativas dentro do romance. Liévin não é um proprietário e intelectual afastado, alienado e observador, mas sim participante das atividades dentro de sua propriedade. É neste sentido que ele encarna a posição de observador e participante, segundo o texto *Narrar ou descrever* (2010) de Lukács, e com isso contribui para a sua categoria de particular. Liévin semeia, realiza trabalho braçal, tanto quanto os seus camponeses. Liévin, contudo, não deixa de ser um proprietário, intelectual, preocupado em escrever um livro sobre questões agrárias. Liévin é intelectual, lê sobre economia política e tendência socialista, lê teóricos como Mill, Kauffmann, Jones, Dubois, Micelli. Porém, ao dormir no feno com os camponeses, Liévin percebe que estes teóricos, todos eles estrangeiros, nada têm a lhe dizer sobre a situação da Rússia; Liévin via em tudo isso utopias, fantasias inaplicáveis à sua realidade efetiva. Pois estas leis econômicas eram europeias, e não universais. Liévin tinha consciência do atraso russo. “E Liévin queria demonstrar isso teoricamente, em seu livro, e na prática, em sua propriedade.” (TOLSTÓI, 2011, p. 340).

---

<sup>44</sup> Como já foi indicado na introdução.

<sup>45</sup> “uma superação tal que nela domine o momento da preservação, do levantar a um nível superior” (LUKÁCS, 1967, p. 205, minha tradução).

Aliando teoria à prática, Liévin também caminha para o particular, de forma a dar a ver uma tendência e força histórica que se concretizam na personagem, sem que isso seja individualizado, mas humanizado/universalizado. A personagem se mostra com vida inteira e grandeza humana. O eu vai ascendendo pouco a pouco à condição de generidade, sem com isso eliminar este eu, esta singularidade.

Quando Liévin adquire a consciência em relação a seus trabalhadores, as suas relações domésticas se modificam: Kitty, que antes de conhecer Liévin era uma menina, como todas as meninas (não tinha nenhuma individualidade), quando ela casa, muda, transforma-se, amadurece, e muito, e começa a enxergar o Liévin, ela entende quem é o Liévin. Isso surge da ação. Isso acontece de verdade. É possível na vida o ser humano crescer, mudar de opinião, amadurecer. Ou seja, não é só Liévin que muda, mas a sua esposa também. E é a partir daí que “Liévin resolveu transformar radicalmente a forma antiga de gerir a propriedade.” (TOLSTÓI, 2011, p. 337).

Tolstói, por exemplo, adiciona diferentes ações paralelas ao destino trágico de sua Anna Kariênina. Os pares Kitty e Liévin e Dária e Oblónski, que fazem contraste ao par Anna e Vrónski, são apenas complementos centrais; ao lado deles, há um grande número de ações paralelas episódicas, ainda mais fortes. Essas ações, que iluminam uma às outras, completam-se, porém em sentido totalmente contrário. (LUKÁCS, 2011a, p. 177-178).

Em comparação a Liévin, opõe-se Kariênin. Kariênin não perde o controle, sem se deixar tomar pelas emoções, tenta ser racional (mas o racionalismo dele acaba caindo num tipo de irracionalismo, que é a burocracia), tenta administrar a situação. A burocracia é um irracionalismo racional; ela cabe dentro dos padrões racionais, mas dentro desse racionalismo a burocracia passa a ser irracionalismo. A burocracia é uma forma de enfrentar os inesperados da vida, as contradições da realidade; embora ela não tenha nada de místico, de sobrenatural, ela é irracional porque desumaniza o homem; domestica os sentidos, em vez de educá-los. Liévin não cabe na vida social; ele tem livre acesso à instituição, por ser um grande proprietário, mas por ter essa ligação com o campo, ele diverge de certa maneira a essas personagens, a essa vida burocrática. A vida de Liévin mais se assemelha à vida autêntica.

A fala do Liévin destoa de todos os outros, vai na contramão do que todos estavam dizendo, numa tonalidade cristã, que é típica do Tolstói. Essa dimensão

cristã não aparece como uma doutrinação, mas ela aparece de uma maneira muito mais viva, porque ela se contrapõe à posição cínica e à agressividade do Kariênin. Quando vai se desvelando a personagem de Liévin, que toma grande parte do romance, sabe-se que ele tem propriedades, mas ele não é um proprietário como os outros, porque ele convivia muito de perto com os camponeses, com os mujiques como eram chamados.

Liévin realiza o movimento do gesto do trabalho. Ele conversa, vive a vida deles, e sente que tem algo a aprender com eles. É muito parecido também com o que foi a vida do Tolstói, o contato com os camponeses, o que inclusive o rendeu muitos problemas familiares; no final da vida Tolstói queria dividir as terras, ceder toda a sua rica propriedade rural na Rússia, Yasnaya Polyana, não para os filhos, herdeiros e descendentes, mas para os camponeses. Liévin, de certa maneira, traiu a sua classe, e se aproximou da vida desses camponeses. Todo o problema agrário da Rússia pré-revolucionária está aqui. Trata-se de uma personagem que pensa e age de maneira diferente, que está interligado a seus camponeses, de forma que eles não são fragmentos; tem uma coesão entre os personagens e as cenas – tudo isso forma um todo, que passa ao leitor uma imagem de um mundo que está vivo, onde pululam várias relações.

Liévin e os mujiques: outra força que se apresenta no romance como contraponto à vida pueril da cidade, pois Liévin se debate contra a vida social imposta. Entre campo e cidade, passado e presente, uma vez que Liévin tenta se aproximar dos camponeses, ao contrário do pai dele, que era frio e inumano e foi assim lembrado pelos mujiques, Liévin é uma das personagens que se apresenta na contramão da hiperdeterminação, reage de forma desigual à sociedade. Entre diferentes opiniões, Liévin chega a um *tertium datum*. Liévin é contra os proprietários de terra, muda constantemente de opinião no momento em que reconhece os seus limites, e por isso forma uma visão de mundo.

Liévin é, portanto, uma personagem entremeios, de forma a designar toda uma concepção social, com os diferentes posicionamentos em relação à agricultura, à servidão dos mujiques, porque o próprio escritor Tolstói transitava entre as classes sociais, e o próprio escritor Tolstói também viveu em uma época de transição. Tolstói figurou certos problemas de sua vida, tanto de forma biográfica quanto romanceada, sabendo – grandemente – aliar ficção à verdade.

Esse princípio em comum é o caráter popular. Tolstói tinha em alta conta não só Balzac e Stendhal, mas também Flaubert e Maupassant. Mas os traços reais e decisivos de sua arte remontam ao período clássico do realismo burguês, porque as forças sociais e a visão de mundo que moviam sua personalidade extraíam sua força do vínculo profundo com os problemas centrais da vida do povo em uma grande época de transição e sua arte ainda tem como tema central o sentido contraditoriamente progressista dessa época de transição. (LUKÁCS, 2011a, p. 111).

Ainda em relação à personagem de Liévin, há também a discussão sobre o típico, que muito coincide com a de particular. “Procedimento central em toda a estética realista, o recurso à tipicidade visa a expressar, nos indivíduos empíricos e nas situações descritas, as tendências gerais objetivas do processo social.” (FREDERICO, 2013, p. 52). O típico é uma síntese que une o singular e o universal. “O típico é uma categoria central da obra de arte porque é por seu intermédio que a obra se torna o reflexo concreto (...)” (LUKÁCS, 2011b, p. 33).

O tipo vem caracterizado pelo fato de que nele convergem em sua unidade contraditória, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica na qual a autêntica literatura reflete a vida; nele, todas as contradições – as mais importantes contradições sociais, morais e psicológicas de uma época – se articulam em uma unidade viva.” (LUKÁCS, 2011b. 106).

Tendo em vista esta constante mediação, perceptível tanto nas personagens quanto na arte como um todo, a arte também ela é um entre meios, homogêneo e heterogêneo. “O próprio Tolstói, sem dúvida, ocupa uma posição dúbia.” (LUKÁCS, 2009, p. 159). Liévin compreendera enfim que a sua luta era entre ele e seus trabalhadores, mas que ela poderia deixar de ser uma luta para se tornar uma união.

A noite que Liévin passara sobre a meda de feno não fora em vão: a gestão da propriedade lhe causava repugnância e perdera para ele todo o interesse. Apesar da colheita excelente, as relações entre ele e os mujiques nunca foram, ou pelo menos nunca lhe pareceram, tão malsucedidas e tão hostis como nesse ano, e a causa do insucesso e da hostilidade estava agora perfeitamente clara para ele. O encanto que Liévin experimentava no próprio trabalho, a proximidade que isso gerava entre ele e os mujiques, a inveja que sentia deles e de sua vida, o desejo de transferir-se para essa vida, que naquela noite fora para ele não um mero devaneio, mas sim de tal modo a sua maneira de encarar a gestão da sua propriedade que Liévin já não conseguia, de forma alguma, encontrar ali o mesmo interesse de antes e não conseguia deixar de ver o que havia de detestável na relação entre ele e os trabalhadores, e que constituía o fundamento da empresa inteira. (TOLSTÓI, 2011, p. 320).

Liévin é uma personagem típica e particular dentro da conjuntura da *Anna Kariênina*, porque ele encarna um conflito de interesses, sendo capaz de ultrapassar os preconceitos da sua própria classe, e por isso atinge o realismo. Ele tanto se dispõe a trabalhar manualmente junto aos seus mujiques quanto encarna um intelectual, inclusive escrevendo um livro sobre a teoria da agricultura de seu tempo. Tudo isso se reflete, desde o seu modo de vida até a sua concepção de mundo, de forma que Liévin se enquadra na categoria de particular da teoria de Lukács.

Por fim, Liévin é um personagem que participa desses dois mundos; ele é um grande proprietário de terras (é muito identificado com Tolstói por causa disso), mas ele representa um *trânsito*, como se os portões estivessem abertos para ele na vida social, mas ele não se sente adequado sempre. Liévin não cabe na vida social; ele tem livre acesso, por ser um grande proprietário, mas por ter essa ligação com o campo, ele diverge muitas vezes dos padrões sociais.

Ao mesmo tempo – e, portanto, dialeticamente – Liévin afasta-se, mas se aproxima dos camponeses. Ele é, desse modo, um centro organizador, como personagem, em toda a obra, ganhando uma força tamanha que é ele, inclusive, quem encerra a narrativa. Em contraposição à vida burocrática de Kariênin, Liévin caminha para o particular e para a autoconsciência, alterando a sua maneira de enxergar a vida. E é assim que “veio a Liévin pela primeira vez a ideia de que dependia dele mesmo transformar essa vida enfadonha, ociosa, artificial e individualista que levava, naquela vida trabalhadora, pura e de um encanto coletivo.” (TOLSTÓI, 2011, p. 278).

### **3.2 Mikháilov/Goleníchev: a pintura e a literatura como formas miméticas do mundo**

Parte-se então para a significativa discussão no que tange à arte dentro do romance *Anna Kariênina*. Essa discussão é estimulada, sobretudo, por meio de duas personagens: Mikháilov, que é um pintor, e Goleníchev, que é um escritor. A fortuna crítica é muito grande em relação ao Mikháilov, tendo Lukács falado muito dele em sua teoria. O fato é que Mikháilov é importante por causa da relação entre os seus problemas estéticos e a sua prática de artista. Estas duas personagens aparecem em pequenos – mas relevantes – momentos da narrativa. Detém-se, aqui, principalmente sobre o capítulo XI da parte 5 do romance.

Antes de falar sobre Mikháilov, pensa-se sobre o trabalho do escritor, trabalho artístico e o papel da crítica. Desde o homem primitivo, desenvolveu-se lentamente a divisão do trabalho. O mundo objetivo existe independentemente da subjetividade, da consciência, e a história é a história da transformação da natureza pela ação humana. Hegel é o primeiro pensador a colocar o trabalho na sua filosofia, para ele, portanto, predominando a visão de que o homem é um ser que age, que está em constante atividade. Hegel, até atingir a sua teoria de Espírito Absoluto, estudou muito os economistas ingleses, e ele pode ser considerado precursor da dialética materialista. Lukács (2007), no texto *O jovem Hegel*, diz que Hegel assim “(...) formula uma filosofia da história na qual é possível descobrir, ainda que esquematicamente, uma espécie de tríade dialética” (p. 93) e ainda “Hegel vê o homem como criador de si mesmo. O homem, ao trabalhar, faz de si mesmo um homem: ele se torna homem por meio do trabalho” (p. 98).

Dando continuidade a essa linha de raciocínio, trabalho para Marx é o metabolismo homem-natureza: através do trabalho, o homem transforma a natureza, significando isto dizer que as relações do homem com a natureza são mediadas pelo trabalho e à medida que o homem constitui a natureza como *objeto*, ele se constitui a si próprio como *sujeito*. Porém, com o avanço das forças produtivas, o mundo objetivo não se reduz só à natureza, mas também à sociedade. Por isso, propõe-se uma nova dialética sujeito-objeto. Deve-se considerar, sobretudo, o caráter material da vida humana, e o trabalho, neste sentido, deve ser entendido como relação fundamental entre homem e natureza, e até mesmo do homem com a realidade.

Por outro lado, o processo do trabalho é uma objetificação, uma exteriorização, e significa por excelência o processo da evolução das forças produtivas. Essa exteriorização é um processo dialético do homem, que se projeta no mundo exterior. Assim, o trabalho é um princípio ontológico, não sendo um ato puramente econômico; conseqüentemente, o homem está categoricamente inserido no mundo das ações humanas e é por meio do trabalho, e somente dele, que o ser social se constitui. O trabalho é essencialmente criativo, porque ele transforma o mundo. Quando o homem primitivo alcança um galho na árvore para dela fazer um barco, o homem, assim como o galho, deixa de ser um ser natural, e passa a ser humano, um ser social. Segundo Marx (2010), é o trabalho que diferencia o homem

do animal, uma vez que “o animal é imediatamente um com a sua vida vital” (p. 84), de forma que o animal prontamente se identifica na sua vida.

Para o homem moderno, pode não haver essa identificação imediata, ou seja, o produto de seu trabalho torna-se estranho e hostil ao próprio homem. Esta é a definição de trabalho alienado, ou estranhado, quando é negada ao ser humano a sua própria autenticidade. No trabalho estranhado, o sujeito não pode se reconhecer no resultado do seu trabalho. Ao trabalho ontológico opõe-se este trabalho estranhado, ou alienado. “Para o homem, a arte é uma forma de conhecimento e uma afirmação ontológica.” (FREDERICO, 2013, p. 27). A arte, enquanto trabalho criativo, consciente, livre e ontológico, orienta-se para o conhecimento.

Na obra de arte, enfim tornada autônoma, o homem pode contemplar a sua criação, reconhecer-se nela. Arte é afirmação ontológica, objetivação, momento decisivo de autoconsciência do ser social. Através da arte, a consciência dos homens emancipa-se da religião. A arte, criando um ‘mundo próprio’ conformado às mais profundas necessidades humanas, permite ao homem, enfim, tornar-se autoconsciente, reconhecendo-se como o criador de sua própria existência. (FREDERICO, 2013, p. 125).

A arte se torna alienada somente quando passa a viver sob a lei geral da produção no capitalismo. Com a especialização moderna do trabalho, os métodos em relação ao trabalho tendem a ser cada vez mais mesquinhos, separados, automatizados. E o escritor não está livre disso: “o escritor se torna um especialista da impressão, um virtuoso da imediaticidade, um sismógrafo da alma.” (LUKÁCS, 2010, p. 121). O escritor tende a se tornar cada vez mais isolado, apartado, estrangeiro, sem vínculo real com a realidade de seu país, tampouco com a realidade de si mesmo (Sviájski, por exemplo). Este é o perfil do intelectual moderno. Nesse sentido, a arte entra espontaneamente em contradição com a ordem capitalista. Não obstante, o objetivo humanista é condição de toda grande arte. “No objeto artístico, o homem pode reconhecer-se plenamente, tornar-se autoconsciente.” (FREDERICO, 2013, p. 177).

A grande arte, a arte do grande artista, é sempre mais livre do que ele mesmo crê e sente; é mais livre do que parecem indicar as condições sociais de sua gênese objetiva. Esta arte é mais livre justamente porque está profundamente ligada à essência da realidade. (LUKÁCS, 2010, p. 270).

Na decadência ideológica, a divisão social se insinua na alma do indivíduo, há uma cisão de intelecto do mundo dos sentimentos. Esta decadência coloca entre os problemas sociais e os econômicos uma muralha divisória artificial, pseudocientífica e pseudometodológica, como se fossem elementos isolados, e não interligados. A definição, pois, de trabalho alienado continua em Marx: “o trabalhador se torna tanto mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão” (MARX, 2010, p. 80).

O trabalho é uma atividade material e também a mediação entre o homem e a natureza, é a objetivação da vida humana. O trabalho também distingue o homem da atividade mecânica do animal, cujo trabalho é uma necessidade imediata. O animal produz em uma só direção, enquanto o homem produz universalmente e é capaz de reproduzir toda a natureza. O homem é livre diante de seu produto. Por isso, a arte é um desdobramento do trabalho. Logo, a arte é um fazer, uma práxis que permite ao homem afirmar-se ontologicamente. Ela é atividade (realização progressiva da essência humana), e não contemplação, como alguns predecessores de Marx, por exemplo, Feuerbach, acreditavam.

Dessa forma, não basta somente falar em trabalho, mas sim de uma *divisão do trabalho*, uma vez que alguém – sem necessariamente participar do processo produtivo – sempre se beneficia do resultado do trabalho alheio. Há apropriação do excedente, e um estabelecimento de hierarquia de poder. O prejuízo causado por essa desigualdade também significa um estranhamento, dotado de efeito negativo. O trabalho estranhado rouba, ou retira do homem o seu objeto produzido e a sua capacidade de vida genérica. O homem não mais se reconhece como parte do gênero humano, mas se encontra agora desumanizado.

Os objetos encontrados na obra de arte se referem e mediatizam o homem. Se esses objetos aparecerem autônomos a essa relação, há o que se denomina de estranhamento. Quando a exteriorização tem uma dimensão negativa, há



estranhamento, isto é, uma forma de trabalho na qual o trabalhador não se reconhece naquilo que ele faz, e o trabalho estranhado acontece na medida em que o homem vende a sua força de trabalho ao mesmo tempo em que se vende a si mesmo. A arte autêntica deve ser contra este estranhamento que, a partir do capitalismo, invade a subjetividade da vida cotidiana, e, gradualmente, universaliza-se, generaliza-se quase que naturalmente.

Há um processo histórico que leva ao trabalho estranhado, e esse estranhamento é crescente. Hoje, talvez, vive-se o clímax desse estranhamento. A vida cotidiana é esvaziada de sentido, na sua brutalidade prática. Isso é resultado de um longo processo histórico, e, dessa forma, a arte é cada vez mais *necessária*. O avanço do capitalismo é também no sentido de esmagar a sensibilidade humana (estética), e deve-se lutar contra isso. Deve-se resistir contra o embotamento dos sentidos – o que caracteriza a arte é essa resistência. O sentido da vida humana – assim como os limites – não estão visíveis, e continua sendo papel da arte ir buscá-los, pois sem limites não há arte (para a arte os limites são *positivos*), e é daí também que tudo aquilo que se deixou de ser positivo pode outra vez voltar a sê-lo.

Não é só para a arte que o capitalismo é hostil, para a crítica também. Aristóteles já estipulou sobre a crítica da arte: “assim, as críticas feitas pelas pessoas são de cinco espécies: algo é impossível, ou irracional, ou danosa, ou contraditória, ou contrária ao que é correto conforme os padrões da arte.” (ARISTÓTELES, 2014, p. 94). A crítica não pode ser esquemática, senão ela perde a sua vida. Depois de 1848, por exemplo, a burguesia entra na sua fase apologética, e, portanto, a sua crítica não poderia ser outra coisa senão decadente, débil e ahistórica.

E ainda mais:

A relação normal entre o escritor e o crítico, portanto, consiste em seu encontro nesta ‘zona intermediária’: no reconhecimento e na fundamentação da objetividade da criação artística. Da parte do escritor, isto ocorre na medida em que ele se eleva para captar a relação objetiva entre seus problemas de criação (de origem necessariamente subjetiva) e as leis da realidade e de seu reflexo literário. (LUKÁCS, 2010, p. 261).

Portanto, Lukács defende no fim das contas que o escritor deve ser também crítico, e ainda filósofo, como é o caso de Tolstói. “O crítico filosófico é sempre, ao mesmo tempo, um profundo conhecedor dos problemas sociais e, com muita frequência, é jornalista e político.” (LUKÁCS, 2010, p. 254). Só assim se permite uma integração entre as funções, rumo à junção, à união, e não à divisão do trabalho. O trabalho só é alienado porque é dividido. A crítica deve lidar com a diversidade, rumo à unidade. Lukács (1964) diz que a genialidade de Tolstói se dá na representação do processo em todas as classes, no seu conjunto. “Também a infinitude objetiva da vida se deixa esgotar apenas pelo conhecimento humano. Todo fenômeno, como Hegel disse muito bem, é uma unidade da unidade e da diversidade.” (LUKÁCS, 2010, p. 256-257). Este deve ser o comportamento da arte com a realidade: uma relação mimética. Criticar não deve ser puramente separar, discriminar, mas uma aliança entre teoria e prática. “O crítico é também um escritor porque o escritor já é um crítico; o livro é um mundo porque o mundo é um livro.” (COMPAGNON, 2001, p. 137).

A subjetividade estética só deve ser valorizada em relação à objetividade e capacidade do escritor de sua captação. É uma característica irremovível da arte fazer a existência do objeto depender do sujeito. “O homem vive a sua vida individual em um mundo que existe independentemente dele. A práxis humana, portanto, não pode ser nem pura subjetividade nem pura objetividade.” (LUKÁCS, 2011b, p. 35).

Toda esta discussão está profundamente ligada à figura da personagem Mikháilov. Ele era um pintor, capaz de fazer naturezas mortas ganharem vida realisticamente. “De repente, a figura morta e inventada passou a estar viva, e de tal modo claro e indubitável.” (TOLSTÓI, 2011, p. 463). Mikháilov considerava a sua obra digna de autores renascentistas, como Rafael, e ele estava convencido de que o que ele pintara nenhum artista antes havia conseguido transmitir. No entanto, a opinião das pessoas em relação à sua própria arte o incomodava profundamente, tendo ele dificuldades em lidar com a crítica, só ele era o capaz de criticar-se. Apesar disso, Mikháilov entendia a importância do crítico de arte; via nele uma importância e um valor que não conseguia enxergar em si próprio.

Mikháilov sempre atribuía a seus críticos uma compreensão profunda e maior do que aquela que ele mesmo tinha e deles sempre esperava algo que ele mesmo não via em seu quadro. E, não raro, tinha a impressão de encontrar isso na opinião dos espectadores. (TOLSTÓI, 2011, p. 464).

Mikháilov é uma personagem importante também porque ele engatilha uma série de discussões sobre a arte, o artista, e o crítico da arte. Por exemplo, Mikháilov desprezava os pintores contemporâneos a ele, julgava-os diletantes, pois considerava que uma visita a seus ateliês era uma atestação de que a arte *decaíra*. Toda a discussão teórica, explicada anteriormente, dá a ver a decadência ideológica da burguesia e, com ela, todo o seu modo de produção capitalista. Mikháilov é um artista no mundo da decadência, da decadência de uma ordem feudal tsarista, mas, sobretudo, da decadência da arte. Ele percebe que era necessário mais do que existir, mas resistir naquele momento. Tolstói também enxergava nos artistas contemporâneos à sua época uma grande decadência – é a crítica ao naturalismo a ser desenvolvida no capítulo 3.

Anna e Vrónski, quando vão à Itália, encomendam de Mikháilov um retrato de Anna, depois de terem visitado o ateliê do artista e conhecido a sua arte. Na ocasião dessa visita, Mikháilov está curioso por saber a opinião dos novos visitantes em relação à sua arte, apesar de não ser grande fã dessas opiniões. No entanto, ele só encontra no olhar de Vrónski, por exemplo, indiferença e desinteresse. Isso não é casual, mas sim porque Vrónski já havia tentado pintar um retrato de Anna, mas foi malsucedido, pois seu trabalho não era poético, ou profissional, mas sim amador. Vrónski era um membro da alta sociedade e que se viu obrigado a pintar quando estava entediado. Para Vrónski, a arte era luxo, um trabalho estranhado, alienado. Para Mikháilov, por outro lado, o trabalho artístico assume uma dimensão libertadora. Vrónski pinta uma natureza morta, mas Mikháilov pinta uma obra de arte realista, tanto é que provoca um efeito arrebatador em Liévin.

Que significava a obra de elaboração formal para o artista que ainda sabe amar a vida, que ainda se relaciona com os homens por meio de uma ligação fraterna? Este problema é bem esclarecido por Tolstói, quando descreve em *Ana Karenina* a técnica do pintor Mikailov. Este faz em seu quadro modificações e correções puramente artísticas. (LUKÁCS, 2010, p. 128).

Esta consideração é extraída do texto *Tribuno do povo ou burocrata?* (LUKÁCS, 2010). A crítica de Lukács é que Mikháilov, mesmo identificando, enxergando, criticando a decadência, mesmo tentando combatê-la, ele *também* faz parte dela. Mesmo Mikháilov estando à frente de seus contemporâneos, algumas vezes comete falhas iguais às deles, curva-se ao “puramente”, mesmo tentando enfrentá-lo. Aqui é também o escritor Tolstói fazendo uma crítica a si próprio, ele que no final da vida julgou suas duas obras-primas, *Guerra e paz* e *Anna Kariênina* como “vulgares”, porque via nelas a decadência da sua época, decadência dele próprio, inerente a ele mesmo, à sua época.

São por essas razões que a personagem Mikháilov engaja uma profunda discussão sobre a arte autêntica. Para o artista, o essencial na arte era pintar rostos, isto é, singularidades, o que Engels chama de um “este”. Mikháilov pinta “estes” a ponto de que eles se transformem em universais. Uma de suas obras principais pinta o momento de Jesus perante Pilatos (Mateus, capítulo 27).<sup>46</sup> O rosto pintado preferido de Mikháilov é o do Cristo, o qual lhe causava muita emoção, uma emoção arrebatadora, dramática, e é por isso que Mikháilov se encontra curioso para saber como que o quadro é visto pelos olhos de seus visitantes. Porque, apesar de tanto sentimento, quando Mikháilov observava a sua obra de perto, ele não mais a achava tão perfeita assim, encontrava nela muitos defeitos, e não se julgava mais digno de comparação com Rafael, Ticiano ou Rubens. Contudo, Mikháilov sabia que ele não poderia corrigir esses defeitos sem mudar a *obra* toda, o que só tornava o seu trabalho mais difícil. Assim, Mikháilov como personagem não é apenas uma afirmação do realismo e de sua teoria, mas também de seus limites, demonstrando assim a defasagem em relação aos artistas do passado (Renascimento).

A crítica volta-se contra ele, ela não está mais a favor dele. É isto também o que faz o trabalho alienado no capitalismo, quando o produto do trabalho se volta contra o trabalhador e, segundo o próprio Tolstói, “você sabe que o capital oprime o trabalhador e os nossos trabalhadores, os mujiques, suportam todo o peso do trabalho” (TOLSTÓI, 2011, p. 97).

---

<sup>46</sup> Versículo na Bíblia que expressa os últimos dias de vida de Jesus: Suicídio de Judas, Jesus diante de Pilatos – episódio que o povo escolhe Barrabás em detrimento de Jesus – Cena de ultrajes; Caminho da cruz; Sepultura e Ressurreição. (Bíblia Sagrada AVE-MARIA. São Paulo: tradução Frei João José Pedreira de Castro, 1959.)

*Frente a todo eso es digno de consideración que siempre que artistas importantes reflexionan sobre su próprio oficio acaban por volver a la idea de reflejo de la realidad. No hablemos ya de Tolstoi, el cual, aunque siempre que intenta pensar filosóficamente lo hace bajo la influencia del idealismo subjetivo, cuando da forma a un auténtico personaje de artista (como el pintor Mijailov em Anna Karenina) sempre reconduce lisamente la teoría y la práctica de um tal personaje a la doctrina del reflejo. (LUKÁCS, 1966, p. 473).<sup>47</sup>*

A verdade na arte está em ser objetiva porque é algo que transcende as intenções subjetivas do autor. Ela lida com a realidade, e com a história, que não simplesmente passa, mas muda, e incita uma potência transformadora nos homens. É por isso que, em *Anna Kariênina*, a arte é uma necessidade, porque ela é capaz de pôr as personagens em ação.

O agente não mais está incluído, imerso na ação. Mas não é ainda, por ele mesmo, verdadeiramente o centro e a causa produtora da ação. Porque sua ação se inscreve numa ordem temporal sobre a qual ele não tem atuação e, porque tudo sofre passivamente, seus atos escapam a ele, o ultrapassam. Para os gregos, nós o sabemos, o artista ou o artesão, quando produzem uma obra por sua *poiēsis*, não são verdadeiramente autores dela. Eles nada criam. Seu papel é apenas encarnar na matéria uma forma preexistente, independente e superior à sua *tékhnē*. A obra possui mais perfeição que o obreiro: o homem é menor que sua tarefa. Da mesma forma em sua atividade prática, sua práxis, o homem não está à altura do que faz. (VERNANT, 2011, p. 51).

Aqui Tolstói, enquanto artista escritor, aproxima-se de sua personagem Mikháilov, uma vez que tanto a pintura quanto a literatura pressupõem a criação de um mundo para existirem como arte, isto é, um mundo objetivo. Isso também é verificado no escritor Goleníchev, pois “escrever é decididamente próprio homem.” (VERNANT, 2011, p. 256). Ou seja, aqui se remete à discussão homem *versus* animal presente em Marx já citada. A escrita (como a *mimesis* para Aristóteles) é um dos fatores que diferencia o homem do animal. A escrita (a literatura) também é uma forma de trabalho.

---

<sup>47</sup> “Frente a tudo isso é digno de consideração que sempre que artistas importantes refletem sobre o seu próprio ofício acabam por retornar a ideia do reflexo da realidade. Falamos já de Tolstói, no qual embora sempre que intenta pensar filosoficamente, fá-lo sob a influência do idealismo subjetivo, quando dá forma a um autêntico personagem de artista (como o pintor Mikháilov em *Anna Kariênina*) sempre reconduz suavemente a teoria e a prática de uma tal personagem à doutrina do reflexo”. (LUKÁCS, 1966, p. 473, minha tradução).

A apreensão da arte, por meio de uma dimensão estética, deve se dar mediante a evolução dos sentidos, pois estes aspectos em conjunto “não são apenas resultados da evolução biológica das espécies, mas produtos duma história social e cultural” (VERNANT, 2011, p. 212).

A formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui. O sentido constrangido à carência prática rude também tem apenas um sentido tacanho. Para o homem faminto não existe a forma humana da comida, mas somente a sua existência abstrata como alimento; poderia ela justamente existir muito bem na forma mais rudimentar, e não há como dizer em que esta atividade de se alimentar se distingue da atividade animal de alimentar-se. O homem carente, cheio de preocupações, não tem nenhum sentido para o mais belo espetáculo; o comerciante de minerais vê apenas o valor mercantil, mas não a beleza e a natureza peculiar do mineral; ele não tem sentido mineralógico algum; portanto, a objetivação da essência humana, tanto do ponto de vista teórico quanto prático, é necessária tanto para fazer humanos os sentidos do homem quanto para criar sentido humano correspondente à riqueza inteira do ser humano e natural (MARX, 2010, p. 110).

Em Tolstói, opera-se uma força tamanha de forma que todos os sentidos são catalisados ou mobilizados pela arte. Mikháilov é um artista, Goleníchev é um escritor, mas ambos pintam a realidade de forma a encontrar nelas indícios de humanidade; independente do olho do espectador que a observe, nela é possível encontrar algo superior representado. É assim, pois, que se constrói a relação do trabalho artístico e de seus efeitos estéticos com a vida. E estes elementos, na sua composição de conjunto, desnudam, desvelam uma realidade, no sentido de descobri-la, pois, segundo Lukács, a arte é crítica e descoberta da vida. Tolstói, na sua própria vida, foi um exemplo de grande conhecedor de arte no geral. Já foi mencionado que ele era amigo de pintores, mas no seu livro *A sonata a Kreuzer* (2013), Tolstói também expõe as suas considerações sobre a música, em relação a um sentimento profundo, e também caro à literatura realista, que é o ciúme:

Uma das relações mais penosas para os ciumentos (e, em nossa vida social, todos são ciumentos) é constituída por determinadas convenções sociais, em cujo desempenho permite-se a maior e mais perigosa proximidade entre um homem e uma mulher. É preciso tornar-se objeto de mofa se se vai impedir a proximidade nos bailes, a proximidade de um médico de sua paciente, a proximidade por ocasião da ocupação com a arte, com a pintura e, sobretudo, com a música. Duas pessoas dedicam-se,

por exemplo, à mais nobre das artes, a música; para isto, é necessário determinada proximidade, esta não tem nada de condenável, e somente um marido estúpido, ciumento, pode ver nela algo indesejável. E, no entanto, todos sabem que justamente por meio dessas mesmas ocupações, e em particular da música, é que se dá o maior número de adultérios em nossa sociedade.” (TOLSTÓI, 2013, p. 76-77).

Sabe-se que Tolstói gostava muito de música, a sua esposa Sonya estudara piano, mas os compositores favoritos do escritor eram Beethoven, Mendelson e Rachmaninoff. Lembrando também do capítulo anterior a importância que tem, em *Anna Kariênina*, o sentido estético da audição, no elemento da voz, por exemplo.

No ensejo da visita de Anna e Vrónski a Mikháilov, houve um momento de silêncio, enquanto eles analisavam a obra do pintor, o que muito preocupou Mikháilov. Quem tanto detestava a crítica, agora ansiava por ela. Também estava presente na ocasião o próprio escritor, Goleníchev, que já conhecia Mikháilov de um outro encontro social, na residência da italiana Rachel Rossi. Goleníchev, inclusive, conhece o quadro que Mikháilov estava pintando, e arrisca uma crítica, dizendo ter reparado nele um *progresso* desde a última vez que ele o vira.

Goleníchev ainda diz: “E agora, como então, me impressiona também a figura de Pilatos. Percebe-se nele um homem bom, cordial, mas um burocrata até o fundo da alma, que não sabe o que faz.” (TOLSTÓI, 2011, p. 466). Colocado assim, para Goleníchev a figura de Pilatos se assemelhava ao próprio Kariênin, pelo que o leitor conhece dele, o que é uma forma de Tolstói universalizar e eternizar a sua própria personagem (comparando-a a uma personagem bíblica). Apesar disso, Goleníchev e Kariênin são duas personagens que não se conhecem dentro do romance. É como se Tolstói recorresse a esse artifício a fim de aguçar e instigar a imaginação do leitor.

É por isso que para Mikháilov a arte tem uma missão desfetichizadora, isto é, reveladora de uma realidade que não deve ser privatizada, particularizada só para Anna ou Vrónski, e ainda o pedante (na ocasião) Goleníchev: a arte deve ser democratizada, no sentido de que ela é para todos. Goleníchev, apesar de ser escritor, não é um escritor realista, ou ao menos, não é um escritor crítico, na concepção lukácsiana, pois não enxerga a realidade criticamente. E ainda mais, Goleníchev, que é um escritor, não é crítico de arte, não sabe criticar outras formas

de arte, como a pintura. É diferente da visão do artista Mikháilov, e também do artista Tolstói: “Se a uma criança pequena ou à cozinheira de Mikháilov também se revelassem aquilo que ele via, os dois [Anna e Vrónski] seriam capazes de **descascar** o que viam.” (TOLSTÓI, 2011, p. 467, grifo meu). É nesse sentido que a arte é descoberta e crítica do núcleo da vida; pois, então, é só descascando a vida é que se chega na sua essência, nunca somente por meio da aparência.

Estes artistas [Coubert, Leibl] nada mais faziam do que expressar a mais profunda tendência criativa de toda arte autêntica, no sentido que indicamos ao examinarmos a correspondência entre a obra de arte e realidade. Que se pense no pintor Mikhailov, em *Ana Karenina*, de Tolstoi; sua concepção – partilhada também por Tolstoi – era a de que o artista não deveria fazer mais do que retirar às figuras os véus que as cobrem, de modo a não danificá-las; encontramos aqui em face de uma concepção que assinala para a forma uma imensa missão, mas que ao mesmo tempo a impede de produzir algo radicalmente novo em face da realidade. (LUKÁCS, 1970, p. 252-253).

O encontro de dois artistas aqui dá lugar a um impasse: Mikháilov sente-se desrespeitado pela *pequenez* ou insignificância do comentário de Goleníchev, o qual ele pensa que diminui ou rebaixa a arte, em vez de elevá-la, respaldando “uma observação tão insignificante, enquanto se deixavam de lado coisas muito mais importantes” (TOLSTÓI, 2011, p. 466). Tolstói dá aqui uma lição sobre como interpretar a arte, criticá-la, sobretudo sob o viés realista: renegando a um método no qual o acessório assume o lugar do principal, em vez de o principal brilhar por si só. Numa arte que deve se apoiar em acessórios para sobreviver, nada de principal pode ser significativo, e a arte perde a força. Aqui se instala o problema do naturalismo, que será melhor explicado no terceiro capítulo desta dissertação. A arte realista porta em si uma grande missão – desfetichizadora –, mas também enfrenta muitos limites, devido à decadência ideológica de sua época.

Sobre a arte que Mikháilov efetivamente desejou produzir, e os efeitos que ele realmente buscou instigar:



Se a aplicarmos ao domínio da pintura, diremos que o olho do pintor, associado à sua mão, edifica uma arquitetura das formas, uma linguagem de geometria figurada e colorida que, mesmo sendo inteiramente diferente da linguagem da ciência matemática, não deixa de ser, a seu modo e no seu registro, uma exploração do campo visual, de suas possibilidades, de suas regras de compatibilidade e de incompatibilidade; em suma, um saber, uma espécie de experimentação da ordem ótica. (VERNANT, 2011, p. 213).

E no que diz respeito à crítica: “pelo menos, essa palavra, ‘obra’, deve nos servir de resguardo, pois a obra é precisamente aquilo que não é necessário quebrar, aquilo fora do qual não temos que procurar um sentido.” (VERNANT, 2011, p. 284). Mikháilov observa o comportamento de Anna e Vrónski em relação à sua arte. À Anna e ao Vrónski ele nada interroga, só os observa, pensa calado – compenetrado. Não obstante, à obra de arte deve-se interrogar criticamente, questionar a sua possibilidade de existência. A estética é edificada sob a existência efetiva das obras de arte.

A estética deve explicar a obra, e não só contemplá-la; buscar pelo seu entendimento. A postura do ser humano diante da arte deve ser de inteligibilidade, de procura por conhecimento. A situação que se dá é quando o artista é o espectador – e por consequência – o crítico da sua própria obra. Mikhailóv vê na sua arte coisas que Anna e Vrónski não veem, porque o artista tem visão da totalidade do processo, uma vez que ele foi o produtor da sua própria arte e sabe dos nexos que ele mesmo criou. Isto também remete novamente à máxima de Marx, que o homem não enxerga tanto quanto uma águia, mas enxerga mais coisas que uma águia.

O crítico é aquele que entende e considera os diferentes pontos de vista, numa intenção de totalidade e, dialeticamente, sintetiza-os em uma unidade. Mikháilov ouve e aceita as críticas de Anna, Vrónski e Goleníchev, apesar de nem sempre concordar com elas. Mikháilov é, pois, tanto o espectador quanto o autor da sua obra de arte, e por isso tende à visão unitária. A sua obra não alcançou os espectadores Anna e Vrónski do jeito que o artista queria. A partir disso, Mikháilov questiona os próprios limites de sua arte, seus defeitos e imperfeições. Como Tolstói que, antes de escrever Anna Kariênina queria escrever um romance histórico sobre Pedro, o Grande, Mikháilov intentara, por exemplo, pintar o rosto de Cristo com a maior dramaticidade possível; em vez de receber um elogio por isso, recebe uma

crítica de Goleníchev em relação a Pilatos. Estabelece-se, então a relação entre a intenção do artista e o seu resultado da qual fala Lukács.

A crítica como julgamento é o que incide na obra. O que Mikháilov produz é uma autocrítica, um julgamento sobre si mesmo, o que pressupõe o sujeito e o objeto idênticos. O que faz o artista? Conecta-se à sua obra. Ele participa do processo de apreciação da sua própria obra. Quando a obra é terminada, é ele quem observa a sua obra; ele só é o artista no momento de produzi-la. Porém, o crítico que ele se torna envolve também o artista. À luz de todos esses conhecimentos, Mikháilov sabe, por fim, da complexidade de tudo o que vive, e na dificuldade de refletir com precisão tudo isso na arte. De forma que a crítica correta não é aquela mordaz, mas sim aquela *justa*, capaz de reconhecer o esforço e o *valor* do trabalho do artista. “A arte não tolera discussões e argumentos.” (TOLSTÓI, 2011, p. 468). Falar tolices é muito fácil quando se fala de arte; difícil é alcançar a crítica justa. Nenhuma técnica deve-se sobrepujar a nenhum valor, e Mikháilov julga que Goleníchev se achava mais artista do que ele só porque ele era escritor. Mikháilov achava, inclusive, que Goleníchev se achava mais russo do que ele, que já morava na Itália fazia muito tempo, enquanto o escritor só estava lá a passeio.

Na arte de pintar, para Mikháilov, não havia técnica nenhuma. Técnica para ele correspondia à representação morta e mecânica da vida. Quando Mikháilov recebia uma crítica, ele “ouvia muitas vezes a palavra técnica e não compreendia em absoluto o que as pessoas queriam dizer com isso. Sabia que tal palavra subentendia a capacidade mecânica de pintar e de desenhar, de forma totalmente independente do conteúdo.” (TOLSTÓI, 2011, p. 467).

Por outro lado, Tolstói pinta uma literatura; A plasticidade e a criação da imagem visuais não são típicos do mundo da pintura, estão também na literatura.

Com o retorno do Exército russo a Moscou, e sobretudo depois da ocupação e do incêndio da cidade, a situação histórica objetiva muda e, com ela, o sentimento do povo. Tolstói figura essas mudanças com a riqueza descritiva que lhe é comum, e não deixa de apontar que, sob o domínio czarista, vários aspectos da vida do povo permanecem intocados pelo destino da pátria, tanto objetiva quanto subjetivamente. Mas a mudança está dada. E Tolstói a expressa com nitidez e **plasticidade**. (LUKÁCS, 2011a, p. 259, grifo meu).

Mikháilov tinha uma intenção quando pintou a sua arte: expressar a vida carnal tanto quanto a vida espiritual; encontrar na arte a dialética; refletir a vida na arte. É a *Via Crucis* que representa Mikháilov. A história mostra inexoravelmente o seu curso; o artista tenta mudá-lo, mas nem sempre consegue, apenas captando-o. O artista encontra o seu material naquilo que realmente aconteceu. A realidade cotidiana é fugaz e aparente, mas quando a arte a capta, ela fica plasmada, de modo que daí então ser observada e até mesmo entendida. Mikháilov justifica-se, pois: “Não posso pintar um Cristo que não trago dentro da minha alma.” (TOLSTÓI, 2011, p. 468).

O retrato de Anna pintado por Mikháilov é contemplado por Liévin quando o casal Anna e Vrónski retornam à Rússia. Enfim, a *mimesis* dentro da *mimesis* é o que representa o retrato de Anna pintado por Mikháilov. É uma arte realista, pois provoca o arrebatamento como efeito estético em Liévin. O leitor percebe isso ao ler a narrativa, o momento da apreciação artística de Liévin, ao mesmo tempo em que o próprio Liévin percebe isso também, ao contemplar o retrato de Anna. Esta seção do trabalho procurou discutir como que a literatura é pintura detalhadamente viva das circunstâncias sociais, é o caráter plástico dos heróis do drama. Na arte, não há segredo ou feitiço nas relações humanas, só existe vida.

### 3.3 Anna e o protagonismo

Esta última seção propõe-se a destacar a força da figura de Anna Kariênina. Como já foi destacado no célebre artigo *Narrar ou descrever* de Lukács (2010), em *Anna Kariênina* as personagens mudam, entram em fases novas; porém, esta mudança incide no conjunto do enredo, ela não é isolada. Há uma profundidade psicológica em relação às personagens, sobretudo à protagonista, de forma que nada é abstrato ou morto, constituindo o núcleo da ação de um grande drama histórico. “Tolstói, portanto, não tem necessidade de ‘inventar’ uma ‘relação’ entre os elementos objetivos deste episódio e os protagonistas do romance porque a corrida é parte essencial da própria ação.” (LUKÁCS, 2011b, p. 232). Dessa forma, aqui se pretende verificar como que se dá o desenvolvimento psicológico desta personagem em particular, levando-a ao suicídio no final, na conjuntura das personagens dadas que agem e sofrem.

A monumentalidade não é alcançada em Tolstói por meio de detalhes enfadonhos, acessórios, mas por meio da própria narração. Aristóteles já dizia na *Poética* (2011) que a tragédia será tanto mais forte quando a peripécia partir da própria intriga. Portanto, a construção da personagem de Anna envolve um profundo conhecimento. Para este fim, a personagem deve estar em condições de se elevar para uma generalização conceitual, isto é, uma universalização, no sentido de que todo ser humano pode ser tão forte quanto Anna.

Grandes obras-primas da literatura mundial delineiam sempre cuidadosamente a fisionomia intelectual das personagens. Esta figuração pressupõe uma caracterização ampla, profunda e universal das personagens. A composição da obra de arte pressupõe uma hierarquia: protagonistas e coadjuvantes (postos da personagem). O protagonista é aquele consciente do próprio destino e capaz de generalizá-lo, ocupa um posto central no enredo.

A elevação do singular para além do plano da casualidade é o que torna à arte possível encontrar o seu significado, sentido social. Aquela vida daquela personagem, aquele mundo pequeno e cerrado, universaliza-se; mas para fazer isso, a arte precisa da elevação do cotidiano, da sua mera casualidade à sua significação social. Na vida daquele “este”, daquela personagem, é possível a elevação daquela construção para uma dimensão histórica. Desta forma, na literatura de Tolstói a visão não é pessimista nem otimista propriamente, é *realista*, e não no senso comum.

Já foi destacado no primeiro capítulo desta dissertação que Tolstói participa ativamente (de diferentes modos) nas lutas sociais; logo, ele se torna escritor por meio das experiências de uma vida rica e multiforme, impelindo à especialização no sentido da divisão do trabalho. A sua genialidade não está separada das condições sociais de sua época, e ele só pôde reproduzir objetivamente a realidade por causa dessa rica e vívida visão de mundo. Na realidade capitalista, as catástrofes são a consequência de uma evolução complexa e desigual. Tolstói, como artista, iluminou os pontos dessa articulação, imbricando o suicídio na personagem de Anna.

O que cabe na discussão em relação a essa personagem é o papel do acaso e da repetição. “Os grandes romancistas, de Cervantes a Tolstói, valem-se sempre

do acaso com soberana liberdade (...)” (LUKÁCS, 2011b, p. 212). A nossa vida muda, mas nela dá para perceber certas tendências. Na narrativa da vida, percebemos certas repetições; e a vida singular pode ser projetada na história humana, mas para que esta vida faça isso ela deve ser representativa de todas. Não obstante, a repetição, assim como o acaso, em *Anna Kariênina*, não é um aparato acessório, uma mera parte da descrição naturalista, mas ajuda a compor o método realista de Tolstói. Nenhuma personagem na narrativa assume uma mera fala como: “Eu vim para repetir”.

A partir disso, deve-se entender que a vida individual está inserida em algo mais geral, amplo. O nosso papel na vida deve ser ativo. As repetições (na vida e na história) tendem (coletivamente) a acontecer, mas elas podem ser superadas, o que é realizado mediante o efeito estético. É como se a história estivesse engasgada, tropeçando (com vícios e hábitos), que nos apequenam. Há na história repetições, e o seu sentido é deixar a essência mais aparente, mas as repetições não podem servir a um método naturalista. No terceiro capítulo desta dissertação, será explicado como Tolstói se opõe ao movimento literário do naturalismo.

Por isso, os grandes ficcionistas do passado, que tinham uma visão clara das possibilidades e dos limites da literatura, figuraram as realizações geniais das grandes personalidades apenas por meio de seus efeitos. Assim como todos os grandes autores épicos do passado – da Helena de Troia, de Homero, à Anna Kariênina, de Tolstói – eles retrataram a beleza sempre por seus efeitos e não por vãs tentativas de evidenciá-las por descrições. (LUKÁCS, 2011a, p. 374).

Tolstói é considerado um escritor popular, atingindo uma linguagem que reflete o povo e chega até ele; uma linguagem, simples, portanto, e muitas vezes até mesmo recorrente. A repetição da palavra em Tolstói aparentemente é na forma, a forma literária da escrita. Todavia, Tolstói também repete um tema do conteúdo, como é o caso do suicídio, presente tanto no início quanto no final do livro). No início quando Oblónski e Anna presenciam um suicídio na estação de trem, e no final com o suicídio da própria Anna.

É por isso que a repetição ali dentro de *Anna Kariênina* pode ter um sentido *histórico*. Por exemplo, as reformas camponesas e os seus fracassos em 1861 e

1905, como já foi mencionado no capítulo anterior. A repetição pode ser acessória, mas ela pode entrar no eixo integrador da obra. A crítica tem que ter sentido também. Por exemplo, a crítica de Goleníchev era acessória para Mikháilov, em nada acrescentava e não dizia respeito à essência da arte do pintor. Já para Liévin, a arte de Mikháilov surtiu um feito transfigurador que transcendeu o momento. Tolstói, portanto, elabora personagens de diversas classes sociais, do mujique à elite, e as suas respectivas linguagens. A popularidade de Tolstói não figurava só na linguagem, mas também nas personagens.

A que se deve o caráter popular das personagens oriundas da média nobreza em Walter Scott ou Liev Tolstói? Como suas experiências podem espelhar o destino do povo? A resposta é simples. Tanto Scott como Tolstói criaram homens cujos destinos pessoais e sócio-históricos estão estreitamente ligados um ao outro. De modo que certos aspectos importantes e universais do destino do povo se expressam diretamente na vida pessoal dessas personagens. O espírito autenticamente histórico da composição mostra-se no fato de que essas vivências pessoais estão em contato com todos os problemas da época, ligam-se a eles de modo orgânico e surgem necessariamente a partir deles, mas não perdem seu caráter nem a imediatidade dessa vida. Em *Guerra e paz*, quando Tolstói figura Andrei Bolkonski, Nicolai e Petia Rostov etc., ele cria homens e destinos em que a influência dessa guerra é sentida imediatamente nos destinos humanos privados, na transformação exterior da vida e na alteração do comportamento sociomoral. (LUKÁCS, 2011a, p. 347-348).

Para o Lukács maduro, arte é um reflexo condensado da realidade em que forma e conteúdo se coincidem harmoniosamente, por mais catastrófico que possa vir a ser o final da obra literária. O escritor realista pode até representar o determinismo, porque ele é parte da vida; mas ele também representa as forças contrárias a esse determinismo, que sempre existiu – tanto na vida social quanto na natural. Esse enfrentamento sempre existiu na história da humanidade. O escritor realista é aquele que sabe dosar o determinismo ao seu enfrentamento.

Desta forma, a realidade que se apresenta em *Anna Kariênina* é dinâmica, não fatalista. A realidade não é só o que (a)parece. Como já foi mencionado anteriormente, Anna – enquanto personagem – sofre a experiência do suicídio, um fim considerado pela perspectiva decadente da história como fatalista, e até mesmo moralista, como quis ser acreditado de um escritor cristão ortodoxo como Tolstói. É assim como é enxergada a sua transição da boa para a má fortuna, “e o fracasso é

apenas o cumprimento de uma expectativa alimentada durante muito tempo.” (LUKÁCS, 2011a, p. 67).

Mesmo Anna se matando, não há uma visão acabada num pessimismo fatalista; no destino dela, há coisas que ultrapassam a ela mesma. Não só nela, mas – por exemplo – no seu marido Kariênin, que encarna em si a dialética da superação, pois ao fim do romance reconhece a criança Áni, filha de Anna e Vrónski, como sendo dele. A dialética da superação é própria da vida e fundamental na arte: a arte realista produz a superação. A possibilidade da superação é a desfetichização, no sentido de descoberta e crítica da vida já apontada. O papel do ser humano agente é central nessa mediação. Até o último momento em que estamos vivos, podemos mudar, mesmo que aparentemente uma situação pareça sem saída.

Quando se alcança este distanciamento, **quando a sociedade apaga o amor pela vida, a arte adquire uma lamentável autonomia com relação à vida**; arte e vida se separam e se enfrentam de modo hostil. A autonomia é, para a arte, a atmosfera indispensável à sua existência. (LUKÁCS, 2010, p. 126-127, grifo meu).

Depreende-se, portanto, que o acaso é importante na arte, mas também domina sobre a nossa vida. Nem tudo podemos controlar; uma obra sem acaso é inumana. Porém, a vida não é exclusivamente causal, nem tudo é causa e efeito, nem sempre há um porquê para o acontecimento, apesar de ele poder ser construído. Uma ação pode não ter uma só consequência, mas várias. As maiores reflexões de Tolstói em relação ao acaso encontram-se no seu conto *O diabo*: “você dizem que o homem não pode compreender por si só o que é bom, o que é mau, que tudo depende do meio, que o meio devora tudo. Eu, porém, penso que tudo depende do acaso.” (TOLSTÓI, 2015a).

O centro no realismo é o protagonismo, o sujeito, a ação. Não só um protagonista somente, mas ele em relação a outros, de forma que o que merece ser destacado no realismo não é a protagonista Anna em si, mas o protagonismo de todas as personagens no geral, pois todas agem, todas reagem, todas sofrem.

Nós na vida cotidiana também devemos responder ao acaso e lutar contra as determinações. O que deixamos para o gênero humano é o nosso tempo de vida, a realidade objetiva, a nossa condição de participante da história – isso é histórico, não é idealista. Isso faz um personagem ser protagonista do seu próprio destino, e não um títere manipulado e controlado pelo narrador. É no meio, no confronto, na contradição – porque também não existe protagonismo absoluto – que podemos viver plenamente a nossa humanidade. E ainda em comparação com os dois romances, *Anna Kariênina* e *Guerra e paz*, levando também em consideração a revolta camponesa de 1861, como já foi explicado no capítulo anterior:

Essa duplicidade contraditória da figuração tolstoiana da vida histórica do povo nos leva do passado para o presente. *Guerra e paz* introduziu nessa figuração – na forma de um amplo retrato da vida econômica e moral do povo – o grande problema tolstoiano da questão camponesa, da relação entre as diferentes classes, camadas e indivíduos. *Anna Kariênina* mostra o mesmo problema depois da libertação dos camponeses, mas em um grau maior de acirramento das contradições: aqui, a concretude histórica da figuração do presente supera toda a literatura russa anterior, do mesmo modo como a figuração balzaquiana do capitalismo francês superara todos os seus antecessores. Com *Guerra e paz*, Tolstói tornou-se ‘seu próprio Walter Scott’. Mas, enquanto *Guerra e paz* surgiu do romance social realista da Rússia e da França, a figuração scottiana da história surgiu do realismo inglês crítico social do século XVIII. (LUKÁCS, 2011a, p. 113).

Toda a obra de Tolstói, dessa forma, encaixa-se na perspectiva histórica e no método realista. Dela depreende-se que é das situações humanas que pode nascer algo inesperado, inédito, é essa a riqueza da vida, é essa vida – em movimento – que a arte capta e reflete. É por isso que em *Teoria do romance* (2009), Lukács aponta Tolstói como sendo um

escritor de envergadura histórica mundial. No ritmo da vida natural, o ritmo sem pathos e espontâneo do devir e do perecer, o amor é o ponto onde os poderes dominantes da vida configuram-se da maneira mais concreta e patente. Ora, o amor como puro poder natural, como paixão, não pertence ao mundo tolstoiano da natureza; para tanto ele é demasiado preso à relação de indivíduo para indivíduo, e por isso isola em demasia, cria um exagero de gradações e requintes, é demasiadamente cultural. O amor que ocupa a verdadeira posição central nesse mundo é o amor como casamento, o amor como união – sendo que o fato de estar unido e de tornar-se uno é mais importante do que a pessoa envolvida –, o amor como



meio de procriação; o casamento e a família como motor da continuidade natural da vida. (LUKÁCS, 2009, p. 155).

Em *Anna Kariênina* de Tolstói, são dados diferentes reflexos da realidade. Anna é infeliz; mas ela tem momentos de felicidade, intensos, é uma personagem viva, de alguma maneira fala por si só. Anna é uma personagem deslumbrante, bem diferente, por exemplo, de Emma Bovary (FLAUBERT, 2015a), pois Emma não age, ela sequer pode falar. Anna, por outro lado, é dotada de um amor tão altruísta que ela pensa haver várias maneiras de amar quanto há os corações. Logo, o amor para Anna é aquilo que é mutável, mas ao mesmo tempo permanente.

As leis sociais deterministas estão presentes no romance, mas não reinam absolutas; há uma energia das personagens que contrapõem a essas leis, ainda que falhem, ainda que o fracasso seja previsível, eles reagem a essas leis segundo as suas possibilidades; eles agem, debatem-se, não são só observadores. Cada um reage à sua maneira, com aquilo que pode reagir, responde com aquilo que pode responder.

O triunfo do realismo não é um milagre, mas o resultado necessário de um processo dialético bastante complexo, de uma relação mútua e fecunda do escritor com a realidade. Com o advento do período da decadência ideológica, esta relação mútua torna-se cada vez mais difícil, e seu estabelecimento coloca exigências cada vez maiores à personalidade intelectual e moral do escritor. (LUKÁCS, 2010, p. 76).

Por fim, a arte serve para ampliar a realidade humana, abrindo-lhe o seu leque de opções, e não o limitando. A realidade é apresentada como algo que os homens podem modificar. “A arte não é reflexo da realidade, mas reflexão sobre a realidade que se quer transformar.” (FREDERICO, 2013, p. 102). Dessa forma, o modo de composição da personagem Anna dirige-se para o realismo.

Tolstói criou essa forma de romance com a mais forte transcendência rumo à epopeia. A grande mentalidade de Tolstói, verdadeiramente épica e afastada de toda a forma romanesca, aspira a uma vida que se funda na comunidade de homens simples, de mesmos sentimentos. (LUKÁCS, 2009, p. 153).

É por isso que, em última instância, o fim de Anna não marca um destino como pré-determinado. Por isso é importante entender Anna como uma protagonista

real, dentro dos seus limites, de suas possibilidades, de seus fracassos e sucessos. Também é por isso que em *Anna Kariênina*, os destinos das personagens são alternados: Liévin termina feliz, abraçando o filho; Oblónski acaba indiferente; Kariênin revoluciona a sua própria vida, aceita o adultério e decide cuidar de Áni, filha de Anna e Vrónski. É assim que existe em Anna um conjunto de ações paralelas complementares.

Em *Anna Kariênina*, as ações paralelas sublinham justamente o fato de que o destino da heroína é decerto um destino típico e necessário, mas é um caso absolutamente individual. Sem dúvida, ele revela com a máxima força as contradições internas do casamento burguês, mas também mostra, em primeiro lugar, que essas contradições não surgem de modo necessário, sempre e em toda parte na mesma direção, podendo receber, portanto, conteúdos ou formas radicalmente distintos, e, em segundo lugar, que conflitos semelhantes só podem ser conduzidos ao destino trágico de Anna em condições sociais e individuais determinadas. (LUKÁCS, 2011a, p. 178).

Destarte, é possível constatar que, em *Anna Kariênina*, todos são um pouco protagonistas, a força está nas relações. Não é uma análise dos seres em si, isolados, mas no seu conjunto social. Todos chegam à concretização de seus destinos, mas sem se curvarem às determinações. Eles agem dentro do romance; nem se estagnam, nem se resignam, e por isso é possível acompanhar a evolução humana em cada personagem. Com isso, pode-se afirmar que é de responsabilidade de todas as personagens lutar contra as tendências.

Anna sofre um fim imposto que ela não escolheu. A obra causa um questionamento sobre até que ponto o final de Anna não foi uma mera aspiração ou deliberação, uma vez que Anna era uma mulher com domínio de si mesma. Anna é dotada de livre arbítrio, mas esta sua responsabilidade a conduz para um fim trágico. Anna não precipita em ruína, mas se precipita a si mesma, no sentido duplo da palavra precipício: abismo e antecipação. A queda de Anna não é uma queda só dela, é a ruína, o desmoronamento de toda uma ordem social, o enfado, o enfatuamento burguês. Assim, Anna é uma personagem representativa da sua classe.

O protagonismo, portanto, evoca a posição de cada um em relação aos outros. Anna decide por fim à própria vida quando nela não vê mais sentido. Ela sente-se desacompanhada, mesmo estando acompanhada; morta estando viva; um

cadáver entre os vivos; civicamente morta, não pode mais expressar a sua cidadania, precisa ser exilada. Anna sofre para além do seu sofrimento individual, ela sofre um sofrimento coletivo, carregando a infelicidade que – por mais que as aparências da alta sociedade russa ocultassem – oprimiam os seus concidadãos. Anna se torna uma ameaça a revelar a verdade e a essência da própria sociedade russa, e por isso é exilada na Itália.

Lukács, em *O romance histórico* (2011a), toma como exemplo uma outra obra de Tolstói, *Guerra e paz* (2012), a fim de esclarecer algumas questões sobre a figuração do povo, da história do povo russo e das personagens no geral. Depreende-se também a importância do protagonismo histórico, que passa de literário a social.

Seria um erro acreditar, por exemplo, que Tolstói tenha retratado as campanhas napoleônicas de modo realmente extenso. Ele nos apresenta, de cada campanha, apenas alguns episódios extraídos do conjunto, episódios especialmente importantes e significativos para o desenvolvimento de suas personagens principais. E sua genialidade no romance histórico reside em escolher e figurar esses episódios de maneira que todo o estado de ânimo do Exército e, por intermédio deste, do povo russo seja expresso com concisão. (LUKÁCS, 2011a, p. 61).

Por fim, Anna – enquanto personagem – e até mesmo o seu suicídio, é importante para atestar toda uma visão de mundo por parte do escritor, a sua tomada de consciência frente à realidade e o seu método, corretamente escolhido para refleti-la, como muito já foi explicado no capítulo anterior.

Pudemos observar tais traços de visão de mundo já no grande Liev Tolstói, que, nas linhas essenciais de sua obra, deu um prosseguimento digno e inovador à riqueza da figuração da vida dos clássicos. Mas, por causa do desenvolvimento peculiar da Rússia, o próprio Tolstói é ainda um escritor da época de preparação da revolução democrática; mesmo que, conscientemente, só pudesse se opor a ela, foi contemporâneo da revolução democrática na literatura e, pode-se dizer, um contemporâneo fortemente influenciado por ela. Por isso, também aqui sua obra é capaz de romper os limites estreitos de sua visão consciente de mundo. (LUKÁCS, 2011a, p. 259).

Em termos de método, também muito já foi explicado como que a dimensão estética em Tolstói cede espaço também a uma importância sócio-histórica. Sobre isso, ainda pode ser esclarecido:

E a análise da atividade literária dos realistas mais importantes mostra que, em seus romances históricos, não se encontra um único problema essencial (...). Podemos comparar, por exemplo, *Barnaby Rudge*, de Dickens, com seus romances sociais, ou *Guerra e paz* com *Anna Kariênina* etc. os princípios fundamentais são necessariamente os mesmos e resultam do mesmo objetivo: figurar em forma de narrativa a totalidade de um contexto social da vida, seja do presente, seja do passado. (LUKÁCS, 2011a, p. 296).

Reiterando, Tolstói é um exemplo de apreensão formal da totalidade e faz parte da herança literária universal e referência para a crítica da arte, captando as paixões e as relações sociais russas. Tolstói se aproxima da realidade e a devolve ainda mais problemática para o leitor, e ele é um escritor que na sua prática defende o realismo na arte.

Tolstói figura Anna como parte integrante da trama, do desenvolvimento humano e psicológico das personagens. Anna é uma personagem central, mas é por ora marginalizada, dando lugar ao protagonismo e a centralidade de outras personagens, que assumem momentaneamente o primeiro plano da narrativa. Ela não é só objeto literário de um livro cujo título leva o seu próprio nome, mas ela é sujeito de suas ações. Ela não é um sol em torno do qual os planetas giram. Ela tem um papel de mediação em situações de crise, como por exemplo, no início do romance, quando ela vai acudir o casamento do irmão Oblónski com Dária.

O romance *Anna Kariênina* ajuda a evidenciar que a história é feita por qualquer um – em qualquer lugar ou época pode surgir uma grande heroína, o que é uma forma, em última instância, de democratização do protagonismo histórico. Isto é, o protagonismo histórico não é privatizado, não assume uma única faceta, um único rosto, não é só um “este” específico, mas é uma coletividade, somos todos nós. Tornar o próprio destino possível, realizável, é uma luta, o que é bem diferente da condenação moralista, fatalista ou religiosa. É a prática, no sentido do protagonismo – e não o fatalismo, o determinismo ou o meio – que vigora em *Anna Kariênina*.

#### 4 CAPÍTULO 3 – Teoria dos gêneros

Depois de explicado do que se trata o realismo enquanto método literário, principalmente dentro da obra *Anna Kariênina* de Tolstói, este capítulo se destina a compreensão do realismo enquanto totalidade de gêneros literários, sobretudo no que concerne aos gêneros literários da tragédia, do drama (conflito interno) e da grande épica (realismo). Neste capítulo em particular, trata-se, portanto, de teorizar sobre os gêneros literários, e demonstrar como eles se encontram condensados numa forma de totalidade estruturada no romance *Anna Kariênina* de Tolstói, dando destaque aos gêneros da tragédia, do drama e do realismo enquanto grande épica, contrapondo-o a outro método literário que é o naturalismo, evidenciando as suas claras distinções. Tolstói configura – portanto – uma totalidade de gêneros e o gênero é imanente à obra, está contido inerentemente nela. Essa totalidade se vincula ao realismo, mas também a uma totalidade das artes entre si, isto é, uma totalidade entre a arte da literatura, da pintura e da música. Elas estão condensadas no grande romance, pois se trata da grande épica.

A preocupação em torno dos gêneros já era estudada pelos teóricos estudiosos de literatura. A *Poética* aristotélica do século IV a. C. compreendia-se em si como etimologia; isto é, etimologia do termo *poética*, que vem do termo grego *poiésis*, já explicado desde o capítulo 1 desta dissertação, e também norma, porque era um tratado sobre como se devia escrever uma epopeia, um drama, uma tragédia. Ao longo do tempo, outros pensadores também se dedicaram aos gêneros literários. Hegel, no século XVIII, representa um avanço teórico, porque ele historiciza a poética dos gêneros, e a análise literária deixa de ser meramente especulativa para se tornar crítica.

A *Poética* aristotélica dá lugar no cenário moderno a outras áreas de reflexão e pensamento, como a filosofia da arte e a estética. Enquanto a *Poética* aristotélica debatia as noções de efeito e de imitação (no caso da tragédia, efeito de terror e piedade – catarse – e imitação de homens superiores), na modernidade os gêneros se desdobram em novas formas, para além de si mesmos. A tragédia em particular desperta a curiosidade e suscitou a análise de vários filósofos. Peter Szondi (2002), teórico húngaro contemporâneo de Adorno, propõe que Aristóteles falou da tragédia,

não do trágico. Trata-se, portanto, da transição da poética da tragédia para a filosofia da tragédia.

Na modernidade, o que acontece é uma certa romancização dos gêneros, no sentido que o romance contamina outros gêneros, mas também é contaminado (pela tragédia, por exemplo). Isso significa dizer que o romance é revisitado por outros gêneros literários, podendo, juntamente a eles, abarcar a totalidade. A obra de arte autêntica renova as leis do gênero, aprofundando-as, ampliando-as, não só as repetindo. Por isso, a totalidade dos gêneros também é estética ela mesma, no sentido da criação (*mimesis*), e não da cópia. O retrato artístico total se concentra no conflito, no ápice das ações humanas, que no romance é ora intensificado, ora diluído. Sobre a totalidade entre os gêneros literários, falava Lukács de *Teoria do romance* (2009):

Descobrimos em nós a única substância verdadeira: eis por que tivemos de cavar abismos intransponíveis entre conhecer e fazer, entre alma e estrutura, entre eu e mundo, e permitir que, na outra margem do abismo, toda a substancialidade se dissipasse em reflexão; eis por que nossa essência teve de converter-se, para nós, em postulado e cavar um abismo tanto mais profundo e ameaçador entre nós e nós mesmos. Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade. (LUKÁCS, 2009, p. 30-31).

Para o jovem Lukács de *Teoria do romance* (2009), epopeia e a tragédia são formas de configuração do mundo. O mundo da epopeia dava conta da essencialidade da vida humana e, portanto, da sua totalidade. Assim, em pleno século XX, a arte é uma forma capaz de recuperar a homogeneidade do mundo. Se é o romance aquele capaz por recuperar a totalidade perdida da humanidade, “aqui, os gêneros se cruzam num emaranhado inextricável (...)” (LUKÁCS, 2009, p. 38).

Diz ainda Lukács sobre a transposição entre o gênero clássico da tragédia antiga para a forma do romance moderno: “a tragédia transpôs-se incólume em sua essência até nossos dias, ao passo que a epopeia teve de desaparecer e dar lugar a uma forma nova, o romance.” (LUKÁCS, 2009, p. 39). O romance, em comparação com a epopeia, revela-se como uma transfiguração de gêneros, temporal, histórica. “A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o

romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida.” (LUKÁCS, 2009, p. 60).

Lembrando que esta totalidade, em termos teóricos, também se assemelha ao conceito de síntese hegeliana, isto é, uma unidade – ou totalidade, entre tese e antítese, entre termos aparentemente heterogêneos e antagônicos na vida, mas que na arte se encontram reunidos. Esta síntese, ou unidade, quando é problematizada dentro da obra de arte indica um *pátos* histórico. É a arte conformadora de um *pátos* por ela vivenciado, e é por isso que a obra de arte é capaz de captar um momento decisivo no qual o leitor se reconhece aí. Muitos são os momentos de união entre as personagens, para destacar ainda “a experiência de comunhão entre Karênin e Vronski junto ao leito de morte de Anna” (LUKÁCS, 2009, p. 157). Logo, o método realista dentro do romance *Anna Kariênina* pode ser entendido como “o princípio unificador da homogeneidade que lapida todos os fragmentos heterogêneos.” (LUKÁCS, 2009, p. 132). Totalidade, unidade, comunhão – são estes os termos que pairam no método de Tolstói.

No que tange ao romance, a sua composição é caracterizada pela fusão de componentes heterogêneos no conceito de meio homogêneo, explicado no capítulo 1. A composição do romance requer a arquitetura de uma organicidade, a busca pela totalidade, tanto por parte do escritor que escreve, quanto pelos destinos das personagens, que agem, tentam e erram. Às vezes triunfam, mas essencialmente erram. Por isso, o romance enquanto forma de (con)figuração lida com a insegurança e com a dúvida das personagens. Apesar da hesitação e da angústia, é significativo que no método de composição realista as personagens (os homens) são o centro da narrativa e ajudam a expandir a totalidade. Os homens não são periféricos, eles são centrais, e as suas atitudes e ações – por mais que elas levem a resultados funestos e negativos, isto é, por mais que os homens errem – ainda assim, a ação e a prática dos homens são centrais do método de composição realista.

O espelhamento de uma realidade, no sentido do conceito de *mimesis* que já foi explorado no capítulo 1, “o romance encerra entre começo e fim o essencial da sua totalidade, e com isso eleva um indivíduo às alturas infinitas de quem tem de criar todo um mundo e manter a criação em equilíbrio (...)” (LUKÁCS, 2009, p. 84). A

*mimesis* configura na obra de arte uma realidade objetiva, que muda de acordo com o avanço histórico da humanidade. Não obstante, essa mudança sempre se dá no sentido do verbo alemão *aufheben*, que significa uma superação que conserva, uma mudança que permanece; ou seja, os gêneros literários mantêm em si mudanças históricas, mas se preservam nestas mudanças. O persistente é aquilo que continua a se manter. A arte e seus gêneros evoluem a partir de novas regras, mas este processo constitui dialeticamente tanto em mudança quanto em permanência.

Dessa forma, os problemas colocados numa tragédia clássica como *Antígona* (na edição da LP&M, de 1999) ou *Medeia* (contida na edição de *O melhor do teatro grego*, da Zahar, de 2013) são essencialmente os mesmos colocados no romance de *Anna Kariênina*: conflito entre sujeito e objeto, entre necessidade e liberdade, entre amor e lei. Segundo o tradutor de *Antígona*, Donald Schüler, *Antígona* é uma tragédia sobre uma mulher sem partidários, sem exército, sem nada, que enfrenta o Estado sozinha e por isso abala a tirania, isto dentro de uma sociedade na qual a vida pública era regida exclusivamente pela competência masculina.

Ainda segundo Schüler: “Antígona morre? Morre! Morre como poucos. Morre para dignificar todos os que em todas as épocas atacam a injustiça.” (SÓFOCLES, 1999, p. 5). Estabelece-se certamente uma ponte com *Anna Kariênina*, no sentido do *pátos* da heroína trágica: morre-se, inevitavelmente morre-se, mas se morre para se tornar heroína; morre-se com um sentido e um propósito maior, para além da vida pessoal da personagem. Portanto, trata-se de captar a personagem e o que ele/ela tem de amplitude geral. Entretanto, para Lukács, há uma diferença entre o herói trágico e o herói romanesco: “assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo.” (LUKÁCS, 2009, p. 60). O que busca o herói romanesco é a totalidade, totalidade alcançada no mundo clássico e antigo, mas perdida no mundo moderno. Anna Kariênina é uma personagem que *busca*, mais do que *morre*. Ela busca uma totalidade que em vida não foi capaz de alcançar; ela precisou morrer para encontrá-la, pois em vida ela busca um amor desmedido com Vrónski, mas que não causa a ela paz ou redenção, pelo contrário, leva-a à morte.

Lukács, no seu ensaio *Sobre a tragédia* presente no livro *Arte e sociedade* (2011b), à luz de análises de Hegel e Goethe, chega à conclusão de que “o destino



do gênero humano, tomado na sua totalidade, não é trágico; mas esta totalidade não trágica compõe-se de uma série de tragédias” (LUKÁCS, 2011b, p. 249). Dessa concepção de mundo, tinha que surgir uma forma épica-trágica, assim como, ao longo da progressão histórica, alguns elementos podem vir a perder a sua tragicidade, pois isto indica um processo. Muito já se falou teoricamente sobre a tragédia, no seu formato clássico, e sobre o conceito de trágico. Historicamente, este foi um tema muito debatido, entre artistas, estetas e filósofos, passando por uma série de modificações, mas mantendo basicamente a seguinte linha de pensamento: a tragédia é uma forma universal.

Dessa forma, isto equivale a dizer que, entre o gênero humano, é a tragédia que mais capta a essência interior na sua forma de aparência exterior, universalizando situações particulares, coletivizando o que há de mais singular. Neste sentido, a categoria lukácsiana do particular, explorada no capítulo 2 desta presente dissertação, liga a singularidade à evolução histórica, e toca a criatividade do artista, no caso, Tolstói. “O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade.” (LUKÁCS, 2009, p. 67).

Entende-se que os gêneros literários são configurações de fatos da vida. A tragédia, antes de mais nada, é fato da vida, ela não é pura, simplesmente inventada. Antes de ser criação literária e artística, a tragédia é observada na própria vida dos homens, na história da humanidade. Uma das definições de tragédia dada por Aristóteles é que ela imita homens superiores, enquanto a comédia, inferiores. A tragédia também se diferencia de outros gêneros artísticos porque ela imita agentes (*dróntas*). Na tragédia, o pensamento nacional, comunitário, é transmitido.

Sabe-se que entre o jovem Lukács e o seu pensamento da fase mais madura houve algumas mudanças significativas; porém, houve também permanências no que diz respeito à teoria dos gêneros. Por exemplo, em *Teoria do romance*, Lukács já teorizava que “a grande épica dá forma à totalidade extensiva da vida, o drama à totalidade intensiva da essencialidade.” (LUKÁCS, 2009, p. 44). Na teoria de Lukács, primeiro aparece a tragédia, como forma original da essência humana, e o drama surge em um contexto mais moderno. Lukács dá destaque para o drama da Inglaterra Elisabetana, na época de Shakespeare no século XVI.

Para o jovem Lukács, o drama se diferencia da epopeia no sentido temporal: “o drama não conhece o conceito de tempo, que todo drama está sujeito às três unidades. A epopeia, no entanto, parece conhecer a duração do tempo (...)” (LUKÁCS, 2009, p. 127). Em relação ao herói do romance e o herói do drama, Lukács também encontra uma distinção, que é a seguinte:

O herói do drama desconhece toda a interioridade, pois a interioridade nasce da dualidade antagônica entre alma e mundo, da penosa distância entre psique e alma; o herói trágico alcançou sua alma e ignora portanto toda a realidade que lhe seja alheia: tudo quanto lhe seja exterior torna-se para ele pretexto do destino predeterminado e adequado. (LUKÁCS, 2009, p. 90).

Nesse sentido, a questão do tempo é central para a configuração dos gêneros literários. “No romance, separam-se sentido e vida, e portanto essencial e temporal; quase se pode dizer que toda a ação interna do romance não passa de uma luta contra o poder do tempo.” (LUKÁCS, 2009, p. 129). O tempo está implicado na forma do romance, no sentido de progressão temporal e narrativa, mas também progressão psicológica das personagens, que não são as mesmas do início ao fim do romance, mas que agem e, por isso, mudam. O tempo também significa a sucessão histórica, a força do progresso humano, que não é linear, no conceito marxista de história, mas sim tende a um sentido, a uma direção. É assim que se busca pela plenitude do tempo, e pela totalidade da vida, dentro do romance enquanto gênero literário e forma artística. No caso de Anna, ela morre, porque a plenitude do tempo seja a autossuperação da vida. Isso significa dizer que Anna encontra no momento de morte o sentido da sua vida. A questão do tempo é desenvolvida por Lukács, no seu capítulo de *Teoria do romance* (2009), *Tolstói e a extrapolação das formas sociais de vida*: os momentos dentro de um romance transmitem a ideia não só de um decurso temporal, mas sim de uma vida essencial, a vida autêntica que buscava Kariênin, o que já foi explicado no subtópico 2.3.

O que Lukács quer dizer com isso teoricamente é que o romance é o gênero adequado que configura essa totalidade, pois ele abarca o drama, sem, contudo, ser drama. O drama moderno, principalmente o burguês, na perspectiva lukácsiana, aproxima-se cada vez mais do romance (caso de Ibsen, por exemplo); logo, o drama

é romancizado. Porém, o drama não lida assim tão bem com a plenitude e a totalidade porque ele é *concentrado*, e não extensivo. As diferenças básicas formais do drama e do romance estão na própria vida. A forma dramática tem caráter mais perene, enquanto a épica se transformou drasticamente em romance.

Em relação à epopeia, Lukács também debate. A discussão sobre o romance como epopeia burguesa é algo que já está na *Teoria do romance* (2009): o romance [epopeia] como forma da épica, a começar pelo capítulo 1 – *As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo*. Ali em 1915, a discussão em torno do romance vai problematizar no herói romanesco a busca da autenticidade no mundo inautêntico, que vai chegar ao conceito de herói problemático.

Lukács também desenvolve essa sua teoria em outro texto, chamado *O romance como epopeia burguesa*, compilado na edição brasileira de *Arte e sociedade* (2011b). A plenitude épica do mundo grego, a perfeita conciliação entre o homem grego e o seu *cosmos*, a relação quase indistinta entre a dimensão privada e pública, na comparação com o mundo moderno, a organização material, industrial, social, que impede essa autenticidade, a plenitude do sujeito no mundo hostil – são todas elas preocupações do jovem Lukács.

O mundo burguês é um mundo hostil; essa hostilidade impede a realização plena do indivíduo. O sujeito é atomizado, busca viver fisicamente, sabendo de imediato da impossibilidade dessa realização como sujeito pleno, porque está no horizonte aí que a organização social em bases burguesas capitalistas não permite essa realização plena do indivíduo. No entanto, apesar das dificuldades, o personagem do romance luta e busca, pois isso está no seu *caráter*, no sentido grego da palavra (*ética*).

Por isso, para Lukács, tanto jovem quanto o maduro, o romance é uma epopeia da vida burguesa. Este conceito o teórico foi buscar na *Estética* de Hegel, na filosofia clássica alemã. O romance é uma forma de historicizar a vida privada. Na sistematização entre os gêneros literários que Lukács faz em *O romance histórico* (2011a), ele diz que o romance é a totalidade dos objetos em movimento, pois o romance advém da épica, a qual representava o mundo em estágio de

desenvolvimento. Dessa forma, o romance é a totalidade das ações, ao passo que o drama é a totalidade dos objetos. O romance é essa tentativa de recolocar, reencenar o épico no plano da modernidade. Daí também, dentro de uma progressão histórica, é estabelecida a importância do romance enquanto gênero, porque é o romance que dá a ver a história em movimento, em mudança.

Em *O romance histórico* (2011a), Lukács destaca o desenvolvimento desigual entre os homens, as nações e, portanto, entre os gêneros literários. Então, fala-se de Tolstói, na Rússia da transição do século XIX para o XX, como um escritor que captou o sentido do movimento da história, e refletiu este sentido artisticamente na psicologia interior, interna e íntima de suas personagens. O realismo de Tolstói não expõe um destino pessoal, da personagem *Anna Kariênina* somente, mas de toda uma Rússia e do seu povo, enquanto uma comunidade. A comunidade implica em si mesma uma totalidade concreta e orgânica. Assim, “a estrutura objetiva do mundo romanesco apresenta uma totalidade heterogênea regida apenas por ideias regulativas, cujo sentido não é posto, mas apenas proposto.” (LUKÁCS, 2009, p. 135).

Esta figuração do realismo, só poderia se dar por meio de uma estruturação da totalidade, típica do romance enquanto gênero literário compilador dos gêneros entre si: “o que era símbolo na tragédia torna-se realidade na epopeia: o peso da vinculação de um destino com uma totalidade.” (LUKÁCS, 2009, p. 68). *Anna Kariênina* constitui o triunfo do realismo, no sentido engelsiano do termo, porque não só configura personagens concretas e situações concretas, como reflete uma Rússia concreta, real, nas suas condições materiais, no seu momento de transição. Um grande romance (do realismo) se assemelha à epopeia porque é atemporal, no sentido de suprassunção (*Aufhebung*) do tempo. Na história humana, o único elemento que é perpétuo é a mudança, daí a potência “de o tempo poder passar por cima do que é eterno.” (LUKÁCS, 2009, p. 107). E é assim que a história penetra a totalidade dos gêneros literários: sempre como um devir, como um processo, como uma *transição*.

#### 4.1 Tragédia: categoria histórico-social

Ao longo de toda a história do pensamento humano, os gregos ocuparam um lugar de destaque. A *pólis* grega precedeu a romana, e foi o berço da democracia, do raciocínio lógico, a partir dos primórdios de áreas do saber humano, tais quais a filosofia, a matemática e até o direito, o qual tinha por função a regulamentação da vida social. A tragédia é política, sobretudo, porque ela é uma questão humana. No entanto, é na sociedade grega que há uma ruptura central de pensamento: a partir de então, há um poder que é conferido individualmente, não é mais um domínio divino; isto é, o direito divino começa a ceder espaço ao direito humano, e a vida humana cotidiana ganha reconhecimento.

Este momento exato é o da tragédia. Desta forma, a Antiguidade clássica, sobretudo a Grécia, merece atenção para se começar este capítulo, que tentará fazer uma breve abordagem estética, e também essencialmente histórica, do conceito de tragédia, uma vez que o destino final de Anna Kariênina é considerado trágico. Logo, faz-se uma explicação da totalidade das formas literárias, isto é, da apropriação da tragédia pelo romance. A tragédia do século V a. C. durou menos que uma vida pessoal (em torno de 50 anos). Ela tinha um sentido religioso e público, mas também aspecto de espetáculo, cenográfico, musical. Ela constituía uma exceção na vida da cidade: havia suspensão das atividades. O calendário grego era organizado em função da sua exibição.

A tragédia é este momento histórico, pois consiste ela na imitação da natureza e das ações humanas. Estudando-se a fundo o teórico húngaro Lukács é quando realmente fica dado e conhecido que as ações humanas se refletem umas às outras na vida social. A tragédia é uma *mimesis práxeos*, isto é, imitação das ações, mas o trabalho poético é o *fazer* por excelência, com o objetivo de alcançar o núcleo da vida humana. Para Lukács, o que diferencia a arte (*poiesis*) do trabalho comum (*práxis*) – e também do pensamento (*noiesis*) – é que o trabalho tem uma *finalidade prática*, a qual fica suspensa – de certa forma – na arte. A arte é caracterizada pela *suspensão* (não eliminação) das finalidades concretas e práticas da vida cotidiana, para assim evocar um sentido maior, superior.

O primeiro a estipular uma efetiva conclusão sobre a arte (τέχνη) foi Aristóteles, na sua obra *Poética*, na qual o filósofo captou e codificou as tragédias do

seu tempo. A tragédia não é só um gênero literário, mas também uma forma sócio-histórica, dotada de historicidade. Continua-se a debater o significado de termos encontrados no vocabulário crítico da *Poética* aristotélica, ainda nos dias de hoje, tais quais a *mimesis* (representação), *catarse* (purificação estética das emoções) e *hamartia* (falha trágica). O método de Aristóteles, em comparação ao de seu contemporâneo Platão, pode ser explicado no excerto abaixo, extraído do texto de apresentação do *Teatro grego: o que saber para apreciar*, escrito por Adriane da Silva Duarte que introduz a edição *O melhor do teatro grego* (2013), da Zahar.

A emoção está no cerne da experiência dramática dos gregos. Platão e Aristóteles discutiram sobre o papel das emoções no teatro, especialmente no que toca à tragédia. Para Platão, buscar deliberadamente comover os espectadores, como fazem os tragediógrafos, é nocivo, pois enfraquece a parte racional da alma, debilitando o cidadão. Daí, entre outras razões, os poetas trágicos estarem excluídos da cidade ideal justamente com os épicos. Já Aristóteles, embora tenha sido discípulo de Platão, compreende diversamente a questão. Para ele, o prazer da tragédia está em suscitar e purgar certas emoções, processo que ele denomina de *catarse*. No caso da tragédia, essas emoções seriam o terror e a piedade, o que exigiria uma identificação entre o espectador e o herói trágico, de modo que aquele pudesse se colocar no lugar do último e temesse passar pelo que ele passa, apiedando-se dele, que sofre sem merecer. Desse processo, que Aristóteles não se digna a explicar na *Poética*, derivaria o prazer que sentimos ao contemplar obras de natureza artística. (ÉSQUILO; SÓFOCLES; EURÍPIDES; ARISTÓFANES, 2014, p. 15).

Por isso é que Platão coloca o poeta para fora da cidade. A arte é cópia do mundo físico/material, que por sua vez já é cópia das ideias; portanto, a arte é uma cópia de segunda mão, perniciosa. É como se para Platão não houvesse a ideia de processo. Chegado o capitalismo, historicamente muito depois, também parece ter se perdido esta noção de processo, que deu lugar a uma noção estática da realidade. Assim, poesia não é um estado de texto, mas produção, não só do poeta, mas também do leitor, e ela é responsável pela imitação (*μίμησις*) de ações, não da natureza. Por isso, a poesia é uma potência humanizadora, e deve permanecer, apesar do capitalismo e das tendências idealistas.

Por outro lado, a tragédia é um juízo, sendo que a ação do herói é boa ou má – movida pelo seu caráter – e produz a *catarse* (*κάταρσις*), quando o sofrimento é depurado, purificado. Se o sofrimento vai conduzir ou não à libertação, depende da

ação humana. O mito só se completa se ganhar sentido. Senão, torna-se episódico. Na Grécia, o mito era um registro de um passado remoto e o presente muitas vezes era interpretado em relação a este mito, em que o tempo cíclico e as manifestações do fantástico são admissíveis dentro da verossimilhança, da Grécia Antiga, sobretudo na apropriação do mito pela mitologia. A catarse é a percepção do particular, e faz com que o sujeito não esteja fadado à repetição – no caso de Anna, porque ela não é uma vítima do sistema, mais uma a se suicidar, mas um ser humano deslumbrado, diante de várias possibilidades em relação à vida e por isso muito hesitante. Assim, Anna é uma personagem que está suscetível à criatividade de coisas novas, superando a sua imediatez, e por isso não repetindo um destino qualquer, mas sim executando e protagonizando o seu próprio. Quando algo se desenvolve na história, muda de sentido.

A tragédia é imitação de ações (μίμησις πράξεως),<sup>48</sup> não de caracteres, de forma que quando um personagem age, ele não age só para si próprio, mas para além dele, pressupondo uma coletividade. Neste caso, prioriza-se o objetivo em detrimento do subjetivo. A tragédia nasce da religião (dos cultos dionisíacos) – significando originalmente ‘canto de bode’ – mas depois se desliga dela, pois a máscara nela utilizada apresenta posteriormente papel estético, não mais ritual. A arte constitui um mundo próprio, sem ser mais religioso.

Na Grécia antiga, a tragédia e os seus espetáculos eram magníficas manifestações que estimulavam a imaginação, evocava ambição e gerava grandes e nobres pensamentos nos cidadãos. Ela também engendrava grandes propósitos, para além dos individuais, mas por meio da tragédia, coletivizados. A tragédia produzia sentimentos solenes, elevava a dignidade de todo o carácter humano, preenchendo-os de capacidade. Isto quer dizer que ela era um momento estético, no sentido que Lukács chama de *retroacción*: a tragédia suspendia o cidadão da sua vida cotidiana, somente para retornar a ela mais nobre.

A tragédia irá acarretar outros sentidos depois do século V a.C. A ação imitada pela arte causa prazer cognitivo, o homem aprende algo com a imitação, “de modo que a obra possa, como um ser vivo uno e íntegro, produzir o prazer que lhe é próprio” (ARISTÓTELES, 2011, p. 84). O prazer cognitivo é o momento depois da

---

<sup>48</sup> *Mimesis práxeos*, isto é, “imitação da ação”.

catarse, quando a obra de arte se fecha, e nesse sentido a obra de arte vale como uma totalidade. Disso depreende-se que a tragédia é importante, dentre outras coisas, porque ela constitui o pensamento social próprio da cidade (πόλις).

Faltaria compreender o essencial: as inovações que a tragédia ática trouxe e que, no plano da arte, das instituições sociais, da psicologia, fazem dela uma invenção. Gênero literário original, possuidor de regras e características próprias, a tragédia instaura, no sistema das festas públicas da cidade, um novo tipo de espetáculo; além disso, como forma de expressão específica, traduz aspectos da experiência humana até então despercebidos; marca uma etapa na formação do homem interior, do homem como sujeito responsável. Gênero trágico, representação trágica, homem trágico: sob esses três aspectos, o fenômeno aparece com caracteres irreduzíveis (VERNANT, 2012, p. 1).

O momento histórico exato da tragédia é quando “o domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas (...)” (VERNANT, 2012, p. 4), e quando o direito divino vai cedendo lugar ao humano – de forma que a tragédia não é só um mito heroico, mas a imitação deste mito – dá-se o começo de uma nova era.

Para Aristóteles, a definição de tragédia é a imitação de uma ação completa e com extensão. Os acontecimentos geram compaixão e medo. Purgar estes sentimentos, isto é, fazê-los passar mediante catarse, não significa que eles vão desaparecer, mas ser superados – no sentido do verbo alemão *aufheben*, já discutido desde a introdução –, fazendo com que o expectador veja a realidade de forma superior. Então, a catarse, como propulsora da atualidade, faz com que o leitor passe a ser melhor do que era. “Entre essas coisas, a mais importante é a estrutura dos atos, porquanto a tragédia não é imitação dos seres humanos, mas da ação e da vida, da felicidade e da infelicidade.” (ARISTÓTELES, 2011, p. 50). Daí a importância da arte para o processo de humanização. É assim que a arte se encontra com a vida.

O movimento trágico é composto de vitórias e derrotas, erros e acertos, sucesso e fracasso. A função da peripécia (περιπέτεια) é justamente essa – uma mudança no decorrer dos fatos, uma mudança de fortuna propriamente dita, nela



não havendo vencedores e perdedores, pois não há conceitos absolutos nesse sentido. A tragédia é a história das famílias gregas. O reconhecimento (ἀναγνώρισις) é alguém se reconhecer pertencente ao clã grego. O reconhecimento também é a passagem da ignorância para o conhecimento. Já disse Marx que “Os gregos foram crianças normais. O encanto de sua arte, para nós, não está em contradição com o estágio social não desenvolvido em que cresceu.” (MARX, 2011, p. 64).

O que é possível está na história, e não acontece compulsivamente, mas sim porque é necessário. Essas possibilidades se apresentam ao homem como um conjunto de alternativas, o que vai além de qualquer fatalismo. O episódico, para Aristóteles, a crônica, o histórico e o que ele chama até mesmo de particular (ἔκκαστον) – mas no sentido de meramente singular – é aquilo que não tem sentido, não se conecta, enquanto poesia é obra, de forma que a poesia é mais universal e filosófica do que a crônica. O poeta não se prende só a uma rede de coisas e fatos, mas confere verossimilhança àquilo que antes não tinha, transformando o mundo da vida cotidiana, que antes era heterogêneo, em homogêneo.

Retomando, para Aristóteles, a *mimesis* é instrumento e veículo para o desenvolvimento humano, superação de limitações por excelência – o emocional se supera para se tornar cognitivo. A catarse, enquanto forma de conhecimento, é o momento último do caminho que a arte realiza em direção à emancipação humana. Aristóteles foi um pensador que influenciou grandemente Marx, e desde a Antiguidade realizava uma filosofia já de tendência materialista, diferenciando-se de outros teóricos de sua época, por exemplo, de Platão, que tinha um viés mais idealista. Já no primeiro capítulo de *Poética*, fica claro que a imitação é fonte de educação, da cognoscibilidade, não só do ponto de vista da arte, mas essencialmente do social. Ao final de uma tragédia, não se tem um conceito, mas sim um sentido. O homem imita por prazer, e a imitação tem tanto sua dimensão natural quanto humana. O prazer estético para Aristóteles, produzido pela tragédia, consiste justamente em saber que na arte está-se em frente a uma imitação.

Consequentemente, a obra de arte torna-se uma *necessidade*, uma vez que ela não só transforma a realidade por si mesma, mas também ela torna o ser humano mais compreensível. O efeito catártico na obra de arte produz um sentimento de transformação do mundo, rumo a melhores possibilidades. A catarse,

primeiramente, significa, por exemplo, que o leitor ao ler a obra de arte é capaz de superar-se a si próprio, a sua individualidade e a sua subjetividade imediata, a fim de que se alcance uma subjetividade mais ampla, mais *total*, que é a artística. Lukács dá a este processo o nome de subjetividade estética. Tornar-se universal sem deixar de ser individual, este é o princípio da dialética; o universal deve *habitar* o particular, e deve haver um câmbio, em pleno processo, entre singularidade e particular. Na arte, a vida genérica está representada. Após o efeito catártico, o leitor pode realizar o seguinte procedimento:

Percorrendo a evolução da humanidade pela segunda vez, o sujeito agora realmente chegou a si mesmo, criou o seu mundo próprio, e lança um olhar retrospectivo sobre sua história. Temos aqui a segunda recapitulação da história em sua totalidade. (LUKÁCS, 2007, p. 103).

Como as obras da Antiguidade clássica continuam ainda significativas? Porque ali na condição essencial daqueles personagens, apesar da sua singularidade, encontra-se algo que faz superá-la, em direção ao gênero humano. Eu posso me ver ali. A catarse, é, portanto, uma experiência enriquecedora, capaz de conduzir um ser humano para além de si mesmo, em direção aos outros, rumo à coletividade. E este processo é histórico porque se dá na linha evolutiva do tempo e do progresso da humanidade. A tragédia histórica trata de um ser perplexo entre o passado e o presente. Por isso, há na tragédia uma resistência ao esquecimento, ao oblívio, pois há algo nela de *latente*, de imune ao perpassar do tempo.

Conclui-se disso que o efeito catártico provoca uma evocação, no sentido estrito do termo, de manifestar algo que estava ausente, e, portanto, a arte também tem a sua orientação evocadora. Em *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, o titã Prometeu evoca a catarse da seguinte forma: “Mas, para quem não sente em sua própria carne /todo este sofrimento, é fácil ponderar / e censurar.” (ÉSQUILO; SÓFOCLES; EURÍPICES; ARISTÓFANES, 2014, p. 43). Catarse é poder comparar as desventuras [mas também as (a)venturas] alheias às próprias. O artista, quando cria o mundo próprio da arte, dá ao leitor a conhecer algo que estava ausente, e daí assim o leitor é capaz, mediante efeito catártico, de analisar o presente a fim de conhecer criticamente o passado, e o individual se humaniza. O trabalho artístico é criativo porque ele transforma o mundo.

A catarse por excelência é a recepção da obra de arte por parte do leitor, é o efeito produzido pela obra de arte que faz com que o leitor enxergue o mundo numa perspectiva outra daquela que ele tinha antes, produzindo, assim, um nível mais avançado de humanidade, e o indivíduo sente-se, portanto, resgatado, recuperado e pertencente ao gênero humano. Em *Anna Kariênina*, Tolstói “retrata sua heroína – de modo muito correto e dramático – como moralmente superior e delicada, como alguém que treme diante da própria paixão, mas, apesar de um heroico esforço de resistência, acaba por se submeter à sua força irresistível.” (LUKÁCS, 2011a, p. 144). É essa força, a resistência da personagem de Anna Kariênina que é capaz de conduzir o leitor à catarse, isto é, apesar do suicídio da protagonista, o leitor se reconhece nela, no seu drama, na sua hesitação.

Além do mais, a catarse implica a simpatia, como disposição sensível a ser afetada, em forma de comiseração. A comiseração nem sempre é uma sensação dolorosa; ela pode proporcionar certo alívio, à medida que se aliviam aqueles que sofrem. As paixões humanas, os sentimentos, não são passivos, mas sim são *ativos*, incitam o homem à ação. A raiva, a inveja, ou o amor, conferem energia e força às personagens humanas, ao seu caráter. É assim que, numa dada obra de arte, na passagem da vida real para a criação literária, os objetos que são refletidos no espelho da tragédia, podem causar infortúnios, mas também encantamentos. O efeito da tragédia é mais eficaz quanto mais ela se aproximar da realidade. Mesmo o sofrimento mais inimitável, quando imitável pela arte, por meio da tragédia, ganha um sentido. Dessa forma, a tragédia é um elemento que parte da vida em direção à arte.

Porém, do mesmo jeito que ela pode suscitar a catarse, ela pode estar sujeita à fatalidade, ao pessimismo. Por exemplo, para Benjamin, o personagem trágico é já um personagem morto, e ele é um personagem sem alma. Benjamin é evocado aqui somente a fim de mostrar que uma obra de arte pode ser lida diferentemente entre os críticos. Quando Walter Benjamin (2013) diz que o herói trágico não tem alma ele se aproxima do que Lukács chama de herói demoníaco em *Teoria do romance* (2009).

O herói trágico é diferente: ele estremece ante o poder da morte, mas como algo que lhe é familiar, próprio e destinado. A sua vida desenvolve-se a partir da morte, que não é o seu fim, mas a sua forma, pois a existência

trágica só chega à sua realização porque os limites, os da vida na linguagem e os da vida do corpo, lhe são dados *ab initio* e lhe são inerentes. Esta ideia recebeu já as mais diversas formulações, mas talvez nenhuma seja tão certa como aquele comentário de passagem que vê na morte trágica "apenas... o sinal exterior de que a alma já morreu". Pode mesmo dizer-se, talvez, que o herói trágico não tem alma. (BENJAMIN, 2013, p. 116).

Com isso, coloca-se que uma obra rica como *Anna Kariênina* tanto pode ser lida de uma maneira positiva quanto fatalista, a protagonista pode ser considerada deslumbrante, ou uma alma morta. A personagem de Anna Kariênina suscita no leitor sentimentos diversos, dialéticos entre si, de amor e de estresse, de compaixão e de aversão; ora aproxima, ora distancia. São múltiplos os efeitos evocados pela catarse que a personagem pode evocar no leitor. Por si só, este efeito implica a totalidade das emoções humanas, que podem ora significar algo, ora outra coisa diferente. Sentimentos conflitantes fazem parte da própria hesitação da essência humana, o que torna justificável também a ação da heroína trágica. São estes os aspectos que fazem dela uma personagem trágica, porém, deslumbrante, que desperta a curiosidade do leitor, independentemente da época em que esta obra é lida.

*Yet, possible, we may sympathise neither with the success of the one, nor the frightful situation of another. They may rather be objects of our direst antipathy, than of our sympathetic regard. The men are both placed in singular circumstances, though of na opposite kind; which equally call for the exertion of great virtues. This singularity excites our curiosity, and we rush to behold them. Every man who has distinguished himself, whether by his virtues or his crimes, whom nature has marked by uncommon good or uncommon ill fortune, is and object of curiosity – we long to see him – not because we rejoice in his success, or take delight in his misfortunes – but because these things distinguish him from the crowd of men, and make him a prominent figure in the great Picture of human life. The effect of sympathy is a desire to relieve the distress, or promote the happiness of another, when that distress or that happiness is known. Curiosity is the desire of knowledge. (ANONYMOUS, 2011, p. 49-50).<sup>49</sup>*

---

<sup>49</sup> “Ainda, possivelmente, nós podemos não simpatizar com o sucesso de alguém, nem com a assustável situação de outro. Eles podem preferir ser objetos da nossa terrível antipatia, do que de nossa simpática consideração. Os homens são ambos substituídos em circunstâncias singulares, apesar de jeitos opostos, em que igualmente chamam pelo empenho das grandes virtudes. A singularidade excita nossa curiosidade, e nós nos apressamos para contemplá-las. Cada homem que distinguiu a si mesmo, seja pelas suas virtudes seja pelos crimes, cuja natureza marcou pelo bem incomum ou incomum doente sorte, é um objeto de curiosidade – nós esperamos vê-lo – não porque nós nos alegamos no seu insucesso, ou tomamos encanto nos seus infortúnios, mas porque estas coisas distinguem ele de uma multidão de homens, e fazem dele uma figura proeminente no grande cenário da vida humana. O efeito de simpatia é um desejo de aliviar o estresse, ou promover a

É a curiosidade também que suscita no homem a catarse. Em *Teoria do romance* (2009), Lukács diz que o mundo contemporâneo não tem mais sentido, há nele uma carência muito extrema de sentido, em grande parte porque se perdeu a curiosidade, em detrimento de uma hegemônica preferência pela distração. A curiosidade é um sentimento inquieto, desassossegado, que incita a alma e o olho humanos a perceber o mundo diferentemente, a perceber novos efeitos e sentidos na arte, por exemplo, e serem capazes de assim fazerem conexões. Eis porque a arte é potente, porque nela mais de um destino pode estar figurado. Afinal, nem todo destino é trágico.

No entanto, o ser humano hoje só vive para cumprir a sua mera determinação, sem discutirem mais entre si, e por isso vivem como verdadeiros autômatos. Não é à toa que o poeta romântico Schiller (2002), na sua *Educação estética*, depara-se com um pessimismo ante o seu tempo presente, isto é, já deste o século XVIII: “O homem retrata-se em seus atos, e que figura é esta que se espelha no drama de nossos dias!”, e ainda “aqui, selvageria, mais além, lassidão: os dois extremos da decadência humana, e os dois unidos em um espaço de tempo!” (p. 31). No entanto, Lukács destaca que Schiller, enquanto esteta, foi limitado por seu período de transição, pois ainda não conseguiu atingir a dialética, embora tenha caminhado corretamente em sua direção.

*Schiller aspira aquí a dar una consideración total, amplia y sin prejuicios, de la sociedad humana en su movimiento, consideración en la cual las diversas fuerzas en pugna – independientemente de la actitud del poeta respecto a ellas – cobran una forma artística en su necesidad histórica y, por tanto, en su justificación subjetiva. Schiller, procede, pues, teóricamente en la dirección que más tarde culminará con la teoría hegeliana de lo trágico, y que se manifiesta práctica y creadoramente en las obras de los grandes realistas.* (LUKÁCS, 1965, p. 66).<sup>50</sup>

---

felicidade de outrem, quando o estresse ou a felicidade é conhecido. A curiosidade é o desejo pelo conhecimento.” (ANONYMOUS, 2011, p. 49-50, minha tradução).

<sup>50</sup> “Schiller aspira aqui a dar uma consideração total, ampla e sem prejuízos, da sociedade humana no seu movimento, consideração na qual as diversas forças em luta – independentemente da atitude do poeta a respeito delas – cobram uma forma artística em sua necessidade histórica e, portanto, em sua justificação subjetiva. Schiller procede, em seguida, teoricamente na direção que mais tarde culminará com a teoria hegeliana do trágico, e que se manifesta prática e criadoramente [criativamente] nas obras dos grandes realistas.” (LUKÁCS, 1965, p. 66, minha tradução).

Ao longo de sua teoria, Marx fala sobre o conceito de progresso contraditório; isto é, mesmo que a humanidade caminhe para o rumo do progresso, este mesmo progresso não se faz também sem retrocessos. Dialeticamente, os retrocessos são necessários para o progresso vingar. Esta ideia já está presente em *Antígona*: “Nada de grande ocorre /na vida dos homens sem infortúnio.” (SÓFOCLES, 2014, p. 46). Também em *Édipo rei* (2014, p. 104), de Sófocles, está no diálogo de Creonte a seguinte sentença: “mesmo as coisas tristes, sendo para o bem, podem tornar-se boas e trazer ventura.” Por um outro lado, segundo Marx, o capitalismo é o sistema econômico mais construtivo e destrutivo ao mesmo tempo. Por isso é que o progresso se dá em plena contradição, porque ele traz em si um retrocesso, e, dessa forma, o apogeu já é decadência. Perder de vista essa contradição é desconsiderar analiticamente a historicidade.

Outras duas importantes contradições a serem abordadas neste estudo são aquelas entre gênero e indivíduo e entre parcial e total. A obra de arte representada não é uma totalidade extensiva, com todos seus pormenores, mas sim uma *totalidade intensiva*, que deve ser entendida sempre como parcial; contudo, quando a História avança, essa totalidade intensiva deixa de ser parcial para realizar um caminho rumo ao total. Retomando, depreende-se que o progresso é tão contraditório que ele é feito e sustentado por meio do sofrimento. Portanto, não é casual trabalhar com a categoria do sofrimento, uma vez que é ele quem mais marca a vida humana na sua generalidade. Sem o sofrimento não só não existiria a obra de arte, como também a humanidade. Diz Marx nos *Manuscritos filosófico-econômicos* (2010): “O homem enquanto ser objetivo sensível é, por conseguinte, um *padecedor*” (MARX, 2010, p. 128). Isto é, padecedor ou padecente, sofrer faz parte da essência humana, tanto na vida quanto na arte.

Avançando, retoma-se a colocação de que é o sofrimento (πάτος) o que dá sentido à poesia. Assim, a ideia de catarse é a produção de sentido para o sofrimento. É uma forma de purgar as sensações de terror e piedade causadas pela tragédia. Por outro lado, a tragédia em sua dimensão excede o meramente individual e tende rumo à interação. A tragédia não visa apenas a um personagem, mas à comunidade. Diz Sófocles, em *Antígona*, a respeito da tirania de Creonte: “Não há cidade que seja de um só.” (SÓFOCLES, 2014, p. 53). Também diz Sófocles, sobre

seu outro Creonte, em *Édipo rei* (2014, p. 134): “Também pertenço ao povo, que não é só teu!” O sentido por ela produzido é sempre coletivo, ou seja, a produção de vários sentidos individuais postos em ação e em conjunto. Por isso é que, por meio da leitura da tragédia, o leitor/expectador torna-se *melhor* do que era. Sobre isso, fala Marx nos *Manuscritos filosófico-econômicos* (2010):

O homem enquanto ser objetivo sensível é, por conseguinte, um padecedor, e, porque é um ser que sente o seu tormento, um ser apaixonado. A paixão (*Leidenschaft, Passion*) é a força humana essencial que caminha energicamente em direção ao seu objeto. (MARX, 2010, p. 128).

Além de Marx, muitos outros teóricos e filósofos já se debruçaram sobre o conceito de tragédia e de trágico. Deles, destaca-se Peter Szondi, em 1960, no seu livro *Ensaio sobre o trágico* (2004), em que ele fala sobre a dialética do trágico, da transição da poética clássica aristotélica para a filosofia do trágico, da arte, e das estéticas do século XX, incluídas entre elas a de Lukács. Szondi aqui é um exemplo, para aproveitar dessa perspectiva apenas Hegel, por causa de seu materialismo, sem se delongar mais.

Peter Szondi, ao falar de Hegel, por exemplo, destaca que o filósofo considera a tragédia de *Antígona* como a obra de maior perfeição, julgada por ele “a obra de arte mais excelente e mais perfeita de todas as maravilhas do mundo antigo e moderno.” (HEGEL apud SZONDI, 2004, p. 43). Para Hegel, o herói trágico não é um fracassado, a sua evolução histórica realiza uma curva ascendente, ela não é um caos sem direção, tampouco um trilho em linha reta. Assim, nenhum destino – por mais arrasador que ele pareça – é dado de antemão, predeterminado.

A concepção dialética da tragédia vem desde Aristóteles, e se fortaleceu com Hegel. Hegel estuda a tragédia como sofrimento humano, *pátos*, tanto na forma objetiva da vida quanto na forma literária, aquela forma produzida lá na Grécia e a tragicidade que vai sendo apreendida pelos novos gêneros da história. Hegel é o filósofo da temporalidade histórica, do devir. As coisas mudam, a realidade é um processo; o mundo está sempre em transformação. Algo até pode parecer estático, mas na verdade não está. A visão que Hegel tem da história é também histórica. Hegel é na realidade o grande pensador da Revolução Francesa. Na Revolução

Francesa, dois lados (jacobinos e girondinos) bem definidos lutavam para se formar um terceiro (síntese). A terceira força é o proletariado nascente.

É a partir de sua realidade social que vão surgindo os conceitos da sua filosofia. Por fim, o conceito de tragédia de Hegel compreendia o processo histórico-social como ascendente, permeado de conflitos, fracassos e coletivos trágicos assinalando suas etapas. Para Hegel, as obras de arte não são cópias, mas manifestações do mundo sensível na história, do que existe no suprassensível, absoluto, que não está no mundo natural.

Szondi ainda diz que Hegel, ao analisar Antígona, contrapõe dois mundos: primeiro, o mundo da lei, envolvido pela burocracia, pela rigidez do sistema e de suas legalidades, e, portanto, responsável pela condenação e pelo fado da tragédia. Este mundo, em *Anna Kariênina*, revela-se em Kariênin. Em contraposição a este mundo da lei, há o mundo do amor. Este tema é desenvolvido no capítulo *Tolstói e a sua extrapolação das formas sociais* de Lukács, em *Teoria do romance* (2009). Em Antígona, dá-se o conflito trágico porque o mundo da lei, representado por Creonte, entra em choque com o mundo do amor, encarnado em Antígona. Segundo Hegel, só o amor – no sentido de amor patético, aquele também encontrado em *Anna Kariênina* – propicia o trágico. “Não fui gerada para odiar, mas para amar.” (SÓFOCLES, 2014, p. 39), diz Antígona.

Assim, a arte enquanto autoconsciência do desenvolvimento do gênero humano também vai em direção à superação deste sofrimento, um caminho percorrido rumo à liberdade e à felicidade. As escolhas de uma única personagem, no caso Anna, acabam determinando a vida dos outros, porque Anna se suicida, mas isto tem implicação direta na vida de Vrónski, que parte com o exército, e na de Kariênin, que decide ficar com Áni. Nesse caminho, a arte desempenha um papel fundamental. A arte é um momento da evolução para a liberdade. Existe um processo orgânico entre as personagens e a vida social. É assim que, como gênero, a tragédia ultrapassa o próprio gênero: o drama pode ser trágico, o romance pode ser trágico, a história pode ser trágica. Tratam-se de personagens movidos por uma ação maior que eles, que é a questão da tragédia.

O choque trágico, o momento trágico não é algo de maneira nenhuma ruim; é necessário para o progresso histórico continuar. O trágico não é necessariamente



triste, o derrotado. É preciso encarar este processo como uma vitória. A noção que Aristóteles tem de poesia é narrar o que *pode* acontecer, não o que aconteceu. Em relação a Aristóteles, e aperfeiçoando o seu raciocínio, a maior lição de Hegel é que, diante daquilo que se é apresentado, nós podemos escolher uma outra realidade.

A catarse envolve não só o processo, mas a inteligibilidade desse processo, e é quando o sofrimento ganha sentido. As personagens assumem a responsabilidade do seu destino, o preço de manter a dignidade e a liberdade indo rumo à morte e à aniquilação. O herói trágico, justamente por ser íntegro, vai ser destruído. A culpa do herói é a sua honra, porque se ele não tivesse culpa ao errar ele não teria ao honrar. Dessa forma, destaca-se dentro da obra de Tolstói o trecho do capítulo XXXI da parte 7, o último parágrafo do último capítulo, em que Anna Kariênina morre drástica e tragicamente.

Queria cair embaixo do primeiro vagão, bem no meio, que se aproximava. Mas a bolsa vermelha, que ela começou a soltar do braço, retardou-a, e agora já era tarde: o meio do vagão havia passado. Era preciso esperar o vagão seguinte. Envolveu-a um sentimento parecido ao que experimentava, quando se preparava para entrar na água, ao tomar banho, e Anna fez o sinal da cruz. O gesto familiar despertou, em seu espírito, toda uma série de recordações de infância e de mocidade e, de repente, as trevas que encobriam tudo para Anna se romperam e a vida, por um momento, apresentou-se com todas as radiantes alegrias do passado. Mas ela não tirava os olhos das rodas do segundo vagão, que se aproximava. E no exato instante em que o ponto intermediário entre as rodas dianteiras e traseiras passava à sua frente, Anna livrou-se da bolsa vermelha e, encolhendo a cabeça entre os ombros, caiu embaixo do vagão apoiada nas mãos e, com um movimento ágil, como que se preparando para erguer-se logo depois, ajoelhou-se. E, nesse exato instante, horrorizou-se com o que fazia. “Onde estou? O que estou fazendo? Para quê?” Quis levantar-se, jogar-se para trás; mas algo enorme, inexorável, empurrou sua cabeça e arrastou-a pelas costas. “Deus, perdoe-me tudo!”, disse, percebendo que era impossível lutar. E a luz da vela, sob a qual ela havia lido um livro repleto de aflições, ilusões, desgraças e maldades, inflamou-se e ficou mais clara do que nunca, iluminou para ela tudo aquilo que, antes, eram trevas, começou a crepitar, empalideceu e extinguiu-se para sempre. (TOLSTÓI, 2011, p. 750-751).

À luz deste trecho, evoca-se a tragédia clássica grega, a fim de aqui assinalar algumas semelhanças. Como lutar contra a fatalidade do destino? Já desde *Antígona*, coloca-se o seguinte pensamento, pronunciado numa fala de Ismene: “Se as coisas estão assim, eu /que posso fazer? Mudaria o quê?” (SÓFOCLES, 2014, p. 9). No pensamento determinista e fatalista da irmã de Antígona, Ismene, ainda se

encontram frases deste tipo, já logo no início desta tragédia: “Põe na cabeça isso, mulheres /somos, não podemos lutar com homens.” (SÓFOCLES, 2014, p. 11). Afinal, é do senso comum na Antiguidade clássica pesar sobre as mulheres maldosa fama, perfídias, de forma que dentre todas as criaturas viventes, as mulheres eram as mais sofredoras, naturalmente.

Em contraposição à Ismene, a sua irmã Antígona é da mentalidade de não submissão às decisões masculinas, que não devem ser seguidas, mas sim combatidas (isto em pleno século IV a. C.). Outra forte personagem feminina da Antiguidade clássica é *Medeia*, de Eurípides, que chega a dizer (2014, p. 212): “Melhor seria estar três vezes em combates, /com escudo e tudo, que parir uma só vez!” Mesmo *Medeia*, ela mesma, rende-se a pensamentos reducionistas (2014, p. 240): “Terá de ser assim. De que vale viver?” É o pensamento fatalista e determinista, encarnado – por exemplo – na figura de Ismene, é o que constitui o trágico em *Antígona*. O pensamento determinista também se encontra na tirania de Creonte, e em sua fala: “É inútil combater o inevitável.” (SÓFOCLES, 2014, p. 76). Fala-se aqui de mulheres, pois o trágico não se convalida só nos heróis, mas também em *heroínas* trágicas, desde a Antiguidade clássica, como Antígona e *Medeia*, até Anna Kariênina, na Rússia. É a ousadia destas personagens femininas que rompe com uma existência de pura amargura e sofrimento. Por outro lado também, enquanto para Anna era impossível lutar, sob ela recaía uma força inexorável, já foi mencionado que Liévin não conseguia parar de lutar.

A figura da irmã, Ismene, é absolutamente necessária para mostrar que, ao mesmo tempo que é uma expressão heroica e óbvia de uma eticidade que já se perdeu, a ação de Antígona excede o plano da reação óbvia e espontânea nas condições presentes no drama. (LUKÁCS, 2011a, p. 122).

A heroína Antígona morre, mas morrer para ela é uma necessidade, é um sacrifício, é divino e justificado. Para ela, a morte conduz à liberdade e àquilo que ela mais almejava: encontrar-se com o seu irmão morto, Polinice. Para Antígona, só se pode morrer gloriosamente. Porém, para Ismene, o seu pensamento determinista é fatalista, e por isso já constitui uma morte em vida, pois “não posso dizer /que vive, tenho-o por morto vivente.” (SÓFOCLES, 2014, p. 80). A tragicidade é tida como fatalidade, construída pelos próprios homens, mas intransponíveis para os próprios

homens. Para o herói ou heroína trágico, antes perder a vida desastrosamente, que sofrer ao longo dos dias. É preferível e melhor morrer, do que padecer ao suplício. Em várias outras tragédias gregas, é possível verificar o pensamento determinista, mas também a resistência em relação a ele. Em *Prometeu acorrentado* de Ésquilo, a personagem que encarna a divindade do Poder diz: “Todos temos a sorte predeterminada /a única exceção é Zeus, rei dos deuses.” (ÉSQUILO; SÓFOCLES, EURÍPIDES; ARISTÓFANES, 2014, p. 31). É este pensamento que é trágico, não a morte de Antígona.

Dessa forma, Anna morre tragicamente, mas antes de morrer ela pôde viver, viver efetivamente, dentro de suas possibilidades. Como se ela seguisse o vaticínio de Tirésias, em *Édipo rei* (2014, p. 123), Anna cumpre este destino: “Verás num mesmo dia teu princípio e fim”. Ela arriscou, mudou de vida, e por isso foi forte. Ela não se joga sobre os trilhos do trem sem antes hesitar, sem antes pensar na sua situação. Gestos evocam em Anna memórias de infância. Ela pensa, hesita, padece, mas não morre sem antes sofrer, sem antes viver. Anna não morre em vão. Ela é levada e conduzida a este destino, mas as suas ações são justificáveis para ela mesma. Apesar da diferença entre a tragédia clássica e o romance, encontra-se algo que se mantém, que permanece e que é universal: o dilema humano.

Assim como no sentido aristotélico, Anna cumpre um destino que significa uma transição da boa para a má fortuna; porém, dentro do romance, há outros personagens que traçam o caminho inverso: a trajetória da má para a boa fortuna. Dialeticamente, “senti-me alegre e triste ao mesmo tempo.” (SÓFOCLES, 2014, p. 33) e ainda “não sofrerei nada que não me tenha destinado a sorte.” (SÓFOCLES, 2014, p. 21). Ainda em *Medeia* de Eurípides (2014, p. 259): “Criatura alguma /é venturosa até o fim; muitas possuem /bens incontáveis, mas não têm felicidade.” Vale a pena destacar que, dentre os tragediógrafos gregos, à imagem de Tolstói, Eurípides dá destaque a personagens humildes, como escravos, servos e amas. Tudo isto equivale a dizer que, à luz do que já se explicou, mesmo séculos antes, a tragédia grega já prefigurava o realismo enquanto método literário.

Mas também em relação ao drama da sociedade de classes, é mais que superficial ver a derrocada trágica apenas como aniquilação brutal da vida humana, como algo 'pessimista' – a que oporíamos, em nosso drama, um 'otimismo' igualmente raso. Não podemos nos esquecer jamais de que, nos poetas dramáticos verdadeiramente grandes do passado, o caminho para a derrocada trágica foi sempre um desdobramento das mais intensas energias humanas, do mais elevado heroísmo humano, e de que essa elevação do homem é possível justamente porque o conflito é levado até o fim. (LUKÁCS, 2011a, p. 127-128).

Como a epígrafe de *Anna Kariênina* extraída de Deuteronômios: “De mim virá a vingança/ mas também a recompensa”, profere Sófocles em *Antígona*, em linguagem curiosamente até mesmo parecida: “Fenecida, de ti dirá /que alcançaste quinhão de brilho divino, /da vida e da morte partícipe.” (SÓFOCLES, 2014, p. 60). Pois para o herói trágico parece justo acabar com a própria vida para evitar vergonhas maiores; é nobre dar fim à existência com as próprias mãos. Afinal, por mais trágico que seja o destino, mesmo que este destino seja o suicídio, por exemplo, se a personagem – a heroína trágica – é capaz de dar este destino a si própria, isto significa que o seu destino está nas suas próprias mãos. A força do realismo consiste justamente em sermos donos dos nossos próprios destinos, sermos autores de nossas próprias ações.

A catarse, em última instância, é sofrer para além da própria dor, para além de si mesmo, tornar justificável o injustificável. Catarse é quando sofremos mais pelos outros do que por nós mesmos, é conviver com os outros em nós mesmos, é invocar para nós os males deles. É merecer dupla condenação à morte: a minha e a tua. É um lançar-se contra si mesmo, ao encontro de si mesmo e de encontro a si mesmo. É abandonar-se a uma fortuna instável, com esperança e sem medo, pois o medo não é proveitoso para homem algum, desde a Antiguidade clássica até a Rússia do século XIX, ou o Brasil do século XXI. Trata-se de uma relação de identidade entre o sujeito com o seu objeto, considerando que um ser humano se enxerga a si mesmo como sujeito e o outro como objeto, isto é, um ser objetivo (exterior). Nesse processo longo, cada processo é um enriquecimento para o espírito. E ao chegar ao final sujeito e objeto se identificam. A catarse é, ainda, responder à seguinte pergunta do personagem de *Prometeu acorrentado* (2014, p. 59): “Por que, se és bom, estás sofrendo tanto assim?”

Quando o herói é necessário? Essa necessidade tem a ver com a estrutura da obra e com a realidade; ela é histórica. Ela é cobrada, no sentido do acerto de contas de que fala Lukács; mas também a necessidade do historicamente humano é a mesma da qual fala Aristóteles. É a possibilidade de o artista descobrir, desvelar. O automovimento da realidade não é mecânico nem fatalista, mas depende da ação humana. A heroína trágica de Anna Kariênina conduz este destino, e é nesse sentido a ideia de ontologia.

O que é ser uma heroína trágica? É aceitar o seu destino, mas não como resignação, e sim como potência, como devir. O fenômeno trágico não se concentra nos deuses, em suas vontades e manifestações, mas se concentra no homem, cuja fragilidade o torna vítima de circunstâncias aparentemente inelutáveis, mas que depois de impávidas provações esperam ver brilhar enfim a liberdade. O destino trágico não é fatal. Há momentos que vão acontecer, e nos quais não se pode fazer muito; mas mesmo assim, é possível fazer, é *preciso* fazer algo, nem que seja para que este momento não se repita. Uma tragédia é constituída mais de perguntas do que de respostas, mais de contradições do que de soluções. A tragédia é ao mesmo tempo colocação do problema e a sua resolução. A arte está justamente na colocação do problema.

Porém, o destino humano não é governado pelos deuses ou por titãs, ele é produto de suas ações e de suas decisões em vida. Se em um momento como na Grécia antiga, a crença popular era movida pela mitologia, o mundo do romance moderno, como diz Lukács em *Teoria do romance* (2009), já é um mundo pragmático, um mundo sem deuses. Pode-se dizer então que o resultado das ações humanas são para além da morte. O humano do homem não é natural, mas o homem é resultado das suas próprias ações. O homem constrói a sua história e por ela é construído; o homem é o centro, mesmo nesses momentos da história da humanidade em que aparentemente se está fadado a um fatalismo, a um derrotismo. Não se trata somente de uma fuga de determinado destino, mas de seu *enfrentamento*. Nada existe de tão derradeiro que não possa ser mudado. Para Anna, seu destino não é um sofrimento, é um *sentido*, porque ela orienta a vida das outras personagens a partir de sua morte. Anna encarna, assim como Antígona, o

humano no homem, a dúvida, a hesitação, mas também as ações, as possibilidades, a mudança.

#### 4.2 O drama e o conflito interno

Dando continuidade, as formas literárias (gêneros) não são independentes, elas não surgem meramente da ideia, mas sim partem do reflexo da realidade, da vida no seu dinamismo, da história no seu movimento. Não são um reflexo meramente passivo, não numa direção unívoca, mas em rumos variados, como atesta a própria literatura de Tolstói, não só em *Anna Kariênina*, como também em outras obras. Logo, o drama enquanto gênero literário é constituído e configurado por meio de vários elementos, como, por exemplo, o conflito interno, os diálogos e as ações. Consequentemente, os gêneros literários são eixos sincrônicos entre si. A forma dramática, para Lukács, em comparação a outras, tem um caráter mais perene.

Por exemplo, na pequena novela, *A morte de Ivan Ilitch*, o protagonista, um grande burocrata russo, talhado à imagem de Kariênin, revela-se mais vivo quando está morrendo. A figuração da vida e da morte destaca da literatura de Tolstói o amor pela verdade, pela realidade, pelas coisas como elas são. Lembrando que Ivan Ilitch, impossibilitado e de repouso, assim se une e passa a conhecer e dialogar com o seu mujique, Guerrasim, propiciando aí também um encontro entre as classes sociais, elemento tão caro a Tolstói. Afinal, “a vida não pode ser assim sem sentido.” (TOLSTÓI, 2009, p. 67). Em uma dimensão maior, esta novela trata da luta do Tolstói contra a morte de um corpo; não só um corpo físico, mas também um corpo social, na concepção de falência de uma ordem vigente, tema também presente em *Anna Kariênina*.

O ponto de vista da protagonista é, então, revisado, visando responder se no mundo aparentemente vazio há autenticidade ou não. Trata-se da personagem que no fim da vida percebe que viveu como não devia, mas que quer arrancar da sua vida as máscaras sem sentido. A crítica da vida assume uma forma concreta, em que os sentimentos íntimos se conformam num sentido que vai se dando ao longo da construção da obra. Este sentido, em *A morte de Ivan Ilitch*, é que não saber viver não é apenas uma condenação, mas realmente não é possível sob a base da

exploração. Para Ivan, a morte era uma obsessão. Com o propósito de conscientizar, Tolstói compõe esta personagem preocupada com o rumo da sua própria existência, e encarna nele uma potência dramática.

O drama resulta também em catarses, mas nem sempre resolve os medos e as dúvidas humanas. Existe uma descontinuidade no drama; porém, a tragédia é contínua. Porém, assim como a tragédia, o drama precisa se valer do particular, pois o drama se esvazia quando ele está só na universalidade ou só na singularidade. O drama vai em direção à singularidade das personagens, a sua psicologia, é como se fosse um *drama interior*. Shakespeare, por exemplo, em sua obra concebe elementos daquele momento, mas que ultrapassam aquele instante e é de toda a humanidade.

A composição do drama shakespeariano reflete de modo tão fiel e grandioso essa nova situação da realidade quanto a tragédia de Ésquilo e Sófocles reproduzia artisticamente o estado mais simples de coisas na Atenas antiga. Essa alteração histórica significa uma modernidade qualitativa da estrutura dramática em Shakespeare. (LUKÁCS, 2011a, p. 123).

Lukács também dá destaque ao teatro, principalmente, Púchkin, quem produz dramas perfeitos e acabados, no sentido da *mimesis* aristotélica. Lukács ainda levanta outro russo, no ramo do drama: “um drama tem de ser rigorosamente ativo do início ao fim, pois apenas sob essa condição pode servir para despertar emoções atuais.” (GÓRKI apud LUKÁCS, 2011a, p. 157).

É evidente que nenhum ser humano figurado na literatura pode conter a riqueza infinita e inesgotável dos traços e exteriorizações que a vida contém. Mas a essência da figuração artística consiste precisamente em que esse retrato relativo e incompleto funcione como se fosse a própria vida, e até como uma vida mais elevada, intensa e viva que aquela da realidade objetiva.” (LUKÁCS, 2011a, p. 118).

Em *O romance histórico* (2011a, p. 151), Lukács destaca a tragédia *Judite e Holofernes* de Hebbel. Nela, o teórico diz haver o drama pessoal e o drama histórico, mas não há conexão entre os dois. Quando o drama pessoal se sobrepõe ao histórico – e o contrário também, quando a singularidade se dissolve no drama político, por exemplo – o drama deixa de ser drama, dissolve-se toda a sua essência dramática.

Nesta mesma obra, Lukács dá muito destaque às personagens coadjuvantes, tanto no romance histórico quanto no drama mesmo. No drama, não tem/não pode ter um herói mediano; no drama, tem esse indivíduo histórico-mundial (moldado nas concepções hegelianas) por causa da concentração. O coadjuvante no drama deve ser muito bem pensado. Na tragédia, o coadjuvante deve ser de tal forma que não prejudique o desenrolar épico. Por exemplo, em o *Rei Lear*, de Shakespeare, não podia haver mulheres, elas não cabiam na estrutura trágica ali. Já em *Antígona*, ela tinha que ter uma irmã (Ismene); mas também não poderia ter outra. Para Judite, o destino trágico cai diante dela, na maneira como o drama é montado; aquele problema aparece diante dela. Em *Rei Lear*, o drama já começa diretamente com conflito.

A posição desta personagem coadjuvante se diferencia entre os gêneros. A diferença essencial da representação da figura histórica depende de ela estar numa condição de protagonismo, centralidade (no drama); e no romance histórico, a figuração histórica está na sombra, ela vem ao centro do palco no momento decisivo. São colocados muitos questionamentos em relação a este tema: por que esse protagonismo é figurado de forma diferente no drama e no romance? Por que o drama histórico antecede o romance histórico? Mas então por que o romance histórico se desenvolve e o drama não?

Para o romance, ao contrário, o conflito é apenas uma parte daquele conjunto cuja figuração constitui sua tarefa. Para o romance, a finalidade da figuração é a exposição de determinada realidade histórica em determinado tempo, com todo o colorido e toda a atmosfera desse tempo. Todo o resto, tanto os conflitos quanto os 'indivíduos histórico-mundiais', são apenas meios para a realização dessa finalidade. Como o romance figura a 'totalidade dos objetos', ele deve chegar aos mínimos detalhes da vida cotidiana no tempo concreto da ação e expor o que é específico desse tempo na complexa interação de todas essas singularidades. Portanto, o historicismo geral do conflito central, que constitui o caráter histórico do drama, não basta para o romance. Ele tem de ser historicamente autêntico de uma ponta a outra. (LUKÁCS, 2011a, p. 187).

Em Tolstói, por exemplo, em *Guerra e paz* (2012), Napoleão e Alexandre (indivíduos históricos), são elevados ao longo da narrativa; no entanto, no final, são marionetes, são dispensáveis. Há um conjunto de forças que conduzem esses indivíduos. Kutusov como herói mediano é importante, mas depois do momento decisivo ele sai de cena. É o povo russo que se ascende a típico, pois ele é também um personagem. O gênero também se torna típico e depois sai de cena, como é o



caso da Antiguidade clássica, que foi o tempo da tragédia, e da modernidade, que é o tempo do romance.

*A grandeza da figuração dramática humana, da vivificação dramática do homem depende, portanto, não do quão intensa é a força criadora de um poeta em si e para si, mas – e até sobretudo – até onde lhe é dado, subjetiva e objetivamente, descobrir na realidade efetiva personagens e conflitos que correspondem a essas exigências internas da forma dramática. (LUKÁCS, 2011a, p. 145).*

No drama, a figura é golpada, tragada pelas circunstâncias, ela não sabe, não é predestinada. Ela tem que tomar decisões, tomar um partido, e é nessa tensão que a história avança, não só a literária, mas humana. A arte está captando esse processo; não é um deleite dos artistas. No caso de Tolstói, o próprio atraso russo possibilita o seu surgimento, que não é contaminado pela decadência burguesa já vigente lá na Europa. Como foi desenvolvido no capítulo 1, a Rússia passa por um momento de modernização, mas não a tira do atraso. Isso é muito sintomático, apesar de a humanidade se encontrar na fase apologética da burguesia, na periferia deste sistema econômico aparece algo que vai se contrapor a essa tendência, vai emergir o romance histórico.

*Em geral, pode-se admitir de modo incontestável que o drama tem como argumento central o conflito de forças sociais em seu ponto mais extremo e agudo. E não é preciso ser particularmente perspicaz para notar a relação entre o conflito social extremo e a convulsão social, a revolução. Toda teoria do trágico legítima e profunda destaca como traço essencial do conflito, de um lado, a necessidade de ação nos dois lados das forças em luta e, de outro, a necessidade de resolução violenta desse conflito. Contudo, quando essas exigências formais do conflito trágico se traduzem na linguagem da vida, veem-se aí os traços das convulsões revolucionárias da própria vida, traços generalizados ao extremo e reduzidos à forma abstrata do movimento. (LUKÁCS, 2011a, p. 125).*

Já na épica, a formação da tipicidade está concentrada no mundo dos objetos, na elevação imediata, no tempo do personagem. O drama focaliza o momento revolucionário, momentos de ápice, daí também a sua descontinuidade. A concentração do drama, a sua intensificação se dá em momentos específicos. No romance, o conflito existe como consequência da história em movimento; ele aparece, mas não como centro. Quando o drama se romanciza, encontra-se no romance a possibilidade do vislumbre, a preparação de um momento de transição, momento pré-transição, em que alguma coisa está sendo gestada, que é o caso do

triunfo do realismo na obra de Tolstói. O romance, na figuração do tempo, como memória do futuro, é menos limitado que o drama.

Lembrando também que este momento poderia ser a Revolução Russa, sim, mas também a Primeira Guerra Mundial, no âmbito do sistema-mundo. A revolução russa alterou a visão do conflito, da tragédia. Neste sistema, Tolstói é uma personagem que é conservadora, mas ao mesmo tempo está vivo, está atento ao que está acontecendo (revolução, contrarrevolução). Seu trajeto histórico é revolucionário, mas não necessariamente concluído, mas é anterior ao seu desfecho; aliás, o desfecho nem aparece na obra *Anna Kariênina*, ele aparece em aberto, suposto, pressentido. Hoje, sabe-se o desenlace histórico daquela época, e outros, como os das Guerras Mundiais. A obra pode apresentar uma alternativa outra a isso que já está historicamente em andamento com força, latente. A obra apresenta uma alternativa ao sujeito diante de uma aparente determinação histórica.

Verifica-se, em *Anna Kariênina*, o motivo regressivo e progressivo entre as forças sociais que estão em luta. São personagens que estão em dúvida, hesitantes, entre tendências regressivas e um motivo negativo. O próprio exemplo, Liévin. São figuras que estão dilaceradas entre duas forças que estão em luta na história, as que querem manter/conservar as coisas como estão, e as que querem superar aquele estado social e caminham para uma nova ordem (revolução), como alternativa.

No entanto, nesse momento os cavaleiros deram partida e todas as conversas cessaram. Aleksiei Aleksándrovitch também calou-se e todos se levantaram e voltaram-se para o riacho. Aleksiei Alekándrovitch não se interessava por corridas e por isso não olhou para os cavaleiros e sim, com os olhos cansados, passou a observar distraidamente os espectadores. Seu olhar deteve-se em Anna. O rosto dela estava pálido e tenso. Era óbvio que não via nada e ninguém, senão um único homem. (TOLSTÓI, 2011, p. 213).

É a típica cena dramática da corrida de cavalos. O drama também se dá nessa luta, no sentido latino do termo, *pugna*, o que tem a ver com empunhar o próprio destino, portar o seu próprio destino nas próprias mãos, pois “a grande épica e o drama fornecem um *retrato total* da realidade objetiva.” (LUKÁCS, 2011a, p. 117). De maneira que a história não é um processo em que os momentos se sucedem mecanicamente e o que passou, passou; o processo é muito mais de retomada desses momentos, há idas e voltas, isso é superação. Essa evolução não é retilínea e pacífica, no sentido do progresso absoluto; há momentos de retrocesso, tanto na vida, quanto na arte; afinal, é a vida que dita o ritmo da arte.

O ritmo da épica é diferente da do drama: a épica aceita momentos líricos, momentos individuais do personagem. No texto dramático não, ele é mais concentrado. Há, portanto, uma variação de ritmo, ritmo este que se dá em intensidade total, total concentração no drama. Na épica, pode haver oscilação, suspensão da ação, o que não prejudica o reflexo estético da realidade, o tom pausado dos épicos. O conflito também existe na épica, mas a questão do ritmo é diferente. No romance, ele pode afrouxar ou não. No drama, é a razão de ser, é ápice, é o cume. “O germinar histórico dos antagonismos sociais na vida produz a tragédia como gênero da figuração do conflito.” (LUKÁCS, 2011a, p. 116).

Todo drama verdadeiramente grandioso expressa ao mesmo tempo, em meio ao terror da perda inevitável dos melhores indivíduos da sociedade humana, em meio à destruição mútua, aparentemente inexorável, dos homens, uma *afirmação da vida*. Ele figura uma *glorificação da grandeza humana* que, na luta com as mais fortes potências objetivas do mundo social, na extrema tensão de todas as suas forças nesse combate desigual, revela qualidades importantes que, de outra maneira, permaneceriam ocultas e nunca chegariam a se manifestar. Por meio do conflito, o herói dramático atinge um patamar que estava presente nele apenas como possibilidade desconhecida e cuja passagem para a realidade constitui o elemento vibrante e edificante do drama. (LUKÁCS, 2011a, p. 153-154).

O drama vai se alimentar também da tragicidade histórica, no momento da dissolução dos gêneros, e o drama constitui a totalidade do movimento. O drama vai tratar do presente; enquanto a épica tratava do passado. Já o drama histórico lida com um movimento do presente, mas a partir da história.

A dispersão na linguagem do teatro pode ser uma perda estética, no que está encenado aqui e agora, na linguagem lukácsiana, *hic et nunc*. Por outro lado, o caráter épico, o romance, permite a possibilidade de dispersão, o que não é uma falha do artista, pelo contrário, mesmo com ela, a forma romance dá conta da totalidade objetiva. Dessa forma, trata-se de averiguar elementos como concentração e dispersão nos gêneros literários.

Há ainda a questão do público. O drama porta em si um caráter essencialmente público, originado dos espetáculos cênicos da tragédia clássica. A epopeia também começou assim; no entanto, torna-se mais privada. Por isso é que o romance, enquanto epopeia moderna, é a narração dos costumes da vida privada, principalmente a partir de Balzac, e daí também provêm as suas dificuldades na

continuidade do drama. O drama se fortalece, porque combina dois elementos: a objetividade das ações, mas também a subjetividade daquele que fala.

O drama tem oscilações, ele não tem evolução contínua. Para Hegel, na *Estética*, o drama é um gênero superior aos outros. Já para Lukács de *O romance histórico*, o drama não é essa forma superior, contudo, vai ser o drama que vai ser o gênero capaz de configurar, de dar forma a uma problemática de momentos revolucionários, de momentos de transição. O drama vai surgir em momentos de transição.

A necessidade dramática, a máxima força convincente do drama depende justamente da concordância interna – que acabamos de analisar brevemente – entre a personagem (com sua paixão dominante, que provoca o drama) e a essência sócio-histórica do conflito. (LUKÁCS, 2011a, p. 152).

Por uma questão de gêneros, *Anna Kariênina* é um romance dramático, ao ponto que *A morte de Danton* (2004), por exemplo, é um drama histórico. Do ponto de vista estético, *A morte de Danton* é a primeira peça que prenuncia a crise do drama. A rigor, não existe mais ação dramática em si – a matéria é bem maior do que o universo da forma dramática. Alternância muito grande entre espaços: privado e público, mas que no fundo, também é uma discussão política. Como entender processos revolucionários interrompidos e transformá-los em forma estética? Trata-se de se saber como começa, mas não saber como termina. Porém, enquanto drama, não tem clímax nem suspense em Danton, tem-se só uma observação. Danton apreende senso crítico, duvida sobre a violência extremada, o uso da guilhotina, questiona-se: “nossos golpes precisam ser úteis à República; não se deve atingir os inocentes junto com os culpados.” (BÜCHNER, 2004, p. 104).

É um drama sobre o período em que a Revolução Francesa começa a perder o rumo, ou confundir o rumo o qual tomar. O grupo de Danton começa a questionar as mortes e as degolações, mas acaba sendo vítima desse mesmo processo, parecido com Mikháilov que acaba por se igualar aos artistas contemporâneos que ele tanto desprezava. A morte de Danton é a vida de Danton. Walter Benjamin (2013) coloca que o herói da tragédia grega já está morto antes de morrer, e que ele é um herói sem alma. Danton é aquele que já se vê morto em vida e que o próprio drama vai matar. E morre pela própria criação que o ajudou a criar. “A humanidade avança com passos de gigante rumo ao seu elevado destino.” (BÜCHNER, 2004, p. 114).

As leis formais do drama surgem da matéria da vida, cujo espelhamento mais universal – generalizado ao máximo artisticamente – é justamente sua forma. Por isso, os grandes poetas de diferentes épocas criam dramas dos mais diversos tipos. Mas é por isso precisamente que, nessas obras de artes tão distintas, impera uma mesma regra formal interna: a regra do movimento na própria vida, em cujos retratos artísticos consistem os dramas; neles, imperam as leis do espelhamento *artístico*, por meio de cuja aplicação e observância eles se tornam verdadeiras obras de arte. (LUKÁCS, 2011a, p. 134).

Por outro lado, destaca-se do romance o diálogo, enquanto forma do conflito dramático. Por exemplo, as conversas da alta sociedade, da qual todos faziam parte. Quando Anna inicia o adultério, ela ainda está com o marido, e quando o casal frequenta o alto círculo russo, e Kariênin comparece à festa, e ele percebe que os dois estão sendo observados. A cena é montada como um diálogo. A presença do diálogo é muito forte, embora haja cenas em que o narrador em terceira pessoa, onisciente, faz-se presente, mas os personagens em cena são marcados pelo diálogo. No método realista de Tolstói, o narrador deixa as personagens agirem por eles mesmos, como se a eles desse rédeas soltas, e a história vai se construindo por meio desses diálogos. “É evidente, por um lado, o importante nexos na vida entre o conflito dramático e a convulsão social.” (LUKÁCS, 2011a, p. 127).

Em *Anna Kariênina*, as ações paralelas sublinham justamente o fato de que o destino da heroína é decerto um destino típico e necessário, mas é um caso absolutamente individual. Sem dúvida, ele revela com a máxima força as contradições internas do casamento burguês, mas também mostra, em primeiro lugar, que essas contradições não surgem de modo necessário, sempre e em toda parte na mesma direção, podendo receber, portanto, conteúdos ou formas radicalmente distintos, e, em segundo lugar, que conflitos semelhantes só podem ser conduzidos ao destino trágico de Anna em condições sociais e individuais determinadas. (LUKÁCS, 2011a, p. 178).

Aqui as personagens atuam, com força dramática, no sentido de elas terem voz; embora o narrador esteja ali, eles estão atuando. Já em um escritor como Zola, por exemplo, para Lukács, só há quadros silenciosos. Aqui em Tolstói há uma intimidade maior. Há outros ambientes, o do trabalho, o da vida íntima nas casas, o ambiente público (cena das corridas), da alta sociedade em um momento de reunião. Já, no naturalismo, há o caráter esvaziado e de superficialidade na conversa. “Para a vida e seu retrato artístico, isto é, o drama, trata-se não de uma representação formal e decorativa, mas de uma convergência de forças material-

conteudísticas” e ainda “de uma concentração efetiva e pessoal de uma força social conflituosa.” (LUKÁCS, 2011a, p. 133).

A questão do drama também influencia na técnica literária, sobretudo, no que diz respeito ao narrador. No drama, é como se o narrador soltasse a rédea das suas personagens e deixassem elas correrem mais livremente; ele está conduzindo, mas não está usando-as; não fica artificial; tem um tempo, um fluir, que é mais próximo do fluir da vida. O leitor não sente o narrador se posicionar diretamente, não sente o fio dos títeres. Já disse Büchner, na voz do desolado e determinista Danton, à maneira de *Jacques, o fatalista*: “Somos títeres cujos fios são puxados por poderes desconhecidos; não somos nada, nada nós somos!” (BÜCHNER, 2004, p. 120).

Nesse sentido, Tolstói é bem mais manipulador que Dostoiévski, as personagens agem por si só, têm vida própria. Em *Noites brancas* (2009), Dostoiévski compõe um personagem que fala em primeira pessoa, que cria romances inteiros a partir de seus devaneios, mas que diz o seguinte: “nunca serei capaz de começar a viver uma vida autêntica; porque já me parecia que eu tinha perdido todo o tato, toda a noção do autêntico, do real.” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 42). Era uma personagem movida por sombras apaixonadas e românticas, e fantasias idealistas, em meio a noites e à neblina russa, o que é bem diferente do método de composição de Tolstói.

Hoje, trata-se sobretudo de acentuar esse aspecto do conflito trágico, ver como um fato geral da vida converte-se na forma dramática e, por meio dela, universaliza-se e torna-se passível de ser intensamente experienciado. (LUKÁCS, 2011a, p. 128).

A fim de dar mais um exemplo, sobretudo, destacando o elemento de entrelaçamento entre o trágico e o dramático, em *Othello* (2011) de Shakespeare, o lenço de Desdêmona prova uma falsa aparência, mas ele em si não é fundamental, são as *personae* que são essenciais. O objeto poderia ter sido um objeto qualquer: podia ser um sapato, um vestido; o importante ainda são as pessoas, os sujeitos. O lenço não ficou famoso por que era um lenço, mas porque era *de Desdêmona*. O lenço é motivo de ódio, traição, mas também de lembrança. “*This was her first*

*remebrance from the Moor.*” (SHAKESPEARE, 2011, p. 80).<sup>51</sup> Daí a tragicidade: “*Tis destiny unshunnable, like death: /Even then this forked plagued is fated to us /When we do quicken.*” (SHAKESPEARE, 2011, p. 79).<sup>52</sup>

Segundo Lukács, “quanto mais profunda é a devoção de um ser humano à sua obra, mais ele é um ser humano autêntico”, isto é, “quanto mais numerosos e íntimos são os laços que o ligam à vida, às diferentes correntes da vida, mais dramático será o conflito.” (LUKÁCS, 2011a, p. 131). Só assim podemos entender o mundo e modificá-lo, tendo amor pela realidade – o que é diferente da curiosidade e do experimentalismo – por este drama que é feito diante dos nossos olhos. Tolstói é capaz de elaborar o destino trágico não só de uma personagem específica, mas daquele acontecimento histórico – a Revolução Russa – que ele vislumbrava no horizonte. Não é que ele estava predestinado a ter aquela experiência trágica. No momento em que a personagem, Anna, vai se aproximando do seu destino trágico, essa aproximação passa dar um sentido ao seu caráter, ao seu drama pessoal, interno. Aí está o nexo.

Naquela experiência trágica, o seu drama pessoal encontra sentido. Daí resulta que a tragédia não é algo exclusivamente trágico no sentido pessimista. É exatamente nesse nexo, no acontecimento trágico, que é histórico-mundial, que o indivíduo pode se tornar também, e dar sentido, assim, ao seu destino individual. Anna concentra a grandeza humana, ela sai da situação engrandecida (não derrotada), passando por essa experiência trágica. Quando isso está conectado, a tragédia individual é elevada a histórico-mundial. E assim se constrói um sentido que está extremamente ligado à grandeza humana da heroína trágica, a possibilidade no âmago do seu conflito dramático interno.

---

<sup>51</sup> “Esta era a primeira lembrança dela do Mouro.” (SHAKESPEARE, 2011, p. 80, minha tradução).

<sup>52</sup> “Este destino imaginável, como a morte: /mesmo quando esta bifurcada praga recai sobre nós /quando nos apressamos.” (SHAKESPEARE, 2011, p. 79, minha tradução).

### 4.3 A grande épica – o realismo

Tendo em vista o muito que já foi dito sobre o realismo enquanto método literário, e tendo este conceito como já explicado, este capítulo não tem a pretensão de repetir exaustivamente o conceito de realismo, mas de apresentá-lo como uma forma relacionada ao gênero literário do romance, que é uma forma literária moderna. O romance, forma moderna, é equiparado e comparado com formas da antiguidade clássica, como a épica e a epopeia. Para tal, vale-se da teoria de Lukács, que em vários momentos de seu pensamento – tanto da juventude quanto da maturidade – chama o romance como forma de epopeia da burguesia. Isto é, o romance é uma forma de epopeia transfigurada para a modernidade mediante a ascensão de uma classe social que é a burguesia. Aqui se realiza também um último esforço teórico.

O capítulo 4 de *Teoria do romance* (2009) se intitula *Tolstói e a extrapolação das formas sociais da vida*. Segundo Lukács, Tolstói se constitui a si próprio como um autor destacado, pois “uma tal possibilidade não foi dada à evolução histórica da Europa ocidental” e ainda por isso reflete na Rússia “uma alma diferenciada e refinada ao extremo, uma alma tornada interioridade.” (LUKÁCS, 2009, p. 151). Visando a estes fins, o método de Tolstói, na sua obra como um todo, prioriza o romance enquanto forma literária. É certo que Tolstói também escreveu muitos contos e novelas, mas a captação da totalidade se deu quando ele escreve seus dois grandes romances, *Anna Kariênina* e *Guerra e paz*.

Epopéia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade. (LUKÁCS, 2009, p. 56).

Como Thomas Mann, na Alemanha, o atraso político e social russo em relação a seus vizinhos ocidentais faz parte, até mesmo no século XX, dos temas constantes da reflexão da Rússia sobre si mesma. A mentalidade, a configuração do povo russo, da transição do século XIX para o XX, torna-se polêmica literária viva, da realidade da época de Tolstói, cuja literatura se aproxima organicamente dessa



realidade. Como já foi explicado nos capítulos anteriores, Tolstói se encontra avançado em mentalidade em relação seu próprio tempo histórico, pois vislumbra na arte os novos rumos da história, o que constitui por si só uma “relação paradoxal entre a mentalidade do escritor e a era histórica com que ele se depara” (LUKÁCS, 2009, p. 154).

O estilo de Tolstói é, sobretudo, caracterizado pelo repúdio à norma e à convenção da burocracia russa, em *Anna Kariênina*, encarnada na personagem do Kariênin. O mundo da burocracia é um mundo regido pela convenção, um mundo morto e mortificante, “mas não uma unidade; imagens e aspectos, mas não uma totalidade de vida” (LUKÁCS, 2009, p. 126), o que muito se assemelha à natureza morta naturalista, que será explicada mais adiante. O mundo convencional é o mundo da *descrição*, da aparência dos objetos, sem tocar na essência deles. A personagem de Anna se contrapõe à de Kariênin, pois ela representa e significa a vida, na sua multicoloridade de sentidos. Assim, para se tornar vivo e realista, “o mundo social, portanto, tem de tornar-se um mundo da convenção parcialmente aberto à penetração do sentido vivo.” (LUKÁCS, 2009, p. 144).

Tolstói criou essa forma de romance com a mais forte transcendência rumo à epopeia. A grande mentalidade de Tolstói, verdadeiramente épica e afastada de toda a forma romanesca, aspira a uma vida que se funda na comunidade de homens simples, de mesmos sentimentos, estreitamente ligados à natureza, que se molda ao grande ritmo da natureza, move-se segundo sua cadência de vida e morte e exclui de si tudo o que é mesquinho e dissolutivo, desagregador e estagnante das formas não naturais. (LUKÁCS, 2009, p. 153).

Destarte, o método do realismo dentro do gênero romance mostra-se na modernidade como sendo necessário, necessário para resgatar a vida em meio a formas desagregadoras, estagnantes e fragmentárias impositivas do século XX. A épica da tradição grega e clássica desemboca no romance, enquanto forma. O romance, em comparação à épica, é uma forma mais problemática, por causa da cultura moderna, mais complexa que a primitiva, com o seu substrato histórico-filosófico.

Para Lukács, a personagem de *Anna Kariênina* que encarna a transição da cultura à natureza seria Liévin. Liévin indica uma insatisfação do homem com aquilo que o mundo circundante da cultura pode oferecer, e representa uma guinada ao mundo da natureza. A natureza aponta para uma vida essencial, para além da convencionalidade, uma individualidade plena e autêntica, na vivência própria da alma, sem a necessidade imponente do mundo da cultura. O mundo da convenção, para Lukács, é uma monotonia eternamente recorrente e repetitiva, uma eterna mobilidade sem direção, sem crescimento, sem morte. Nada acontece, não há ação – assim como não há vida, não há morte.

Liévin também é conduzido para este destino porque dentro do romance ele presencia e experimenta momentos de morte. No capítulo 3, ele teoriza sobre a morte e no capítulo 5, ele porta o luto pela morte de seu irmão Serguei. Portanto, ele é a personagem que mais se envereda para o rumo da autoconsciência de si próprio, para a consciência de seu destino, entendendo o sentido de sua própria vida.

Não é à toa que a parte 8 de *Anna Kariênina*, a última parte, é toda sobre Liévin, e não sobre Anna, que já havia se suicidado. Liévin é o verdadeiro sentido da obra, pois, na concepção aristotélica, pode prover a mudança da má para a boa fortuna; afinal, “são os grandes momentos da morte que prodigalizam essa felicidade decisiva” (LUKÁCS, 2009, p. 157). Estes fundamentos aliam-se à literatura de Tolstói, assim como a teoria e a prática caminham juntas, de forma que aqui pode ser destacado um trecho da última parte de *Anna Kariênina*. No trecho, Liévin fala de si mesmo em primeira pessoa.

Procurei [Liévin] a resposta à minha pergunta. Mas tal resposta não podia ser fornecida pelo pensamento – o pensamento e a pergunta são incomensuráveis. Foi a própria vida que me deu a resposta, com base no meu conhecimento do que é bom e do que é mau. E esse conhecimento eu não adquiri de coisa alguma, ele me foi dado junto com tudo o mais, e me foi dado porque eu mesmo não poderia obtê-lo em parte alguma. (TOLSTÓI, 2011, p. 782).

Outro elemento que Lukács de *Teoria do romance* (2009) destaca como sendo forte e representativo do método realista de Tolstói em *Anna Kariênina* é a

representação do amor. Por outro lado, Anna é uma personagem que, por fazer parte da alta sociedade burguesa russa, encarna em si o requintado mundo da cultura. A cultura prevalece sobre o amor, que deveria ser autêntico, mas que vai se tornando ao longo da narrativa falseado. Mesmo o puro, profundo e forte amor – amor no sentido *patente*, de paixão – que Anna sente por Vrónski, transforma-se em algo amorfo e sem sentido que conduz a personagem ao rumo trágico do final do livro. “Aqui, nada restou do que antes houvera” (LUKÁCS, 2009, p. 156). Diante da morte de Anna, o grande momento desaparece, sem deixar rastro. Muito podia-se voltar a viver no mundo das convenções, a levar uma vida inessencial e sem rumo.

Não é isso o que acontece, no entanto. A morte de Anna é importante para indicar uma direção às outras personagens, sobretudo, para Liévin. A morte não é amarga, mas necessária para que as outras personagens, que sobrevivem, possam se permitir novas experiências. Isto é, segundo o Lukács de *O romance histórico* (2011a), a personagem protagonista ou central cede lugar às personagens secundárias, e isso já pode ser verificado no pensamento de jovem Lukács, de *Teoria do romance* (2009), dentro ainda da análise crítica da obra de Tolstói, uma vez que “todo do acontecimento resvala neles [personagens secundários]” (LUKÁCS, 2009, p. 157).

O mundo da cultura, para Lukács, é um mundo em que vigora a falta de objetivo e substância da vida. Isto é, o mundo da cultura, moderno, em relação ao épico-primitivo, é um mundo não como forma pessimista da experiência gradual da decepção, mas como vazio móvel, tédio irrequieto. Tolstói, enquanto escritor, profere sobre estes acontecimentos um juízo de método realista, e não naturalista. Logo, “o sentido é manifestado, e os caminhos rumo à vida viva são franqueados à alma.” (LUKÁCS, 2009, p. 156-157).

Apesar de toda essa análise, a conclusão da crítica do Lukács jovem é contundente em relação a Tolstói. Diz Lukács que a monotonia do mundo da convenção, figurada por Tolstói, constitui nele não um elemento de verdade e de autenticidade, mas de inessencialidade. Lukács diz que Tolstói ocupa uma posição dúbia, que seus romances “não expressam uma verdadeira duração, o verdadeiro tempo, o elemento vital do romance.” e ainda que “em termos puramente artísticos,

os romances de Tolstói são tipos extremados do romantismo da desilusão, um barroco da forma de Flaubert” (LUKÁCS, 2009, p. 158).

Isso equivale dizer que, embora tenha apontado elementos significativos dentro do estilo e do método de Tolstói, a análise do jovem Lukács ainda é incisiva em relação ao conjunto da obra de Tolstói como um todo, pois aproxima Tolstói do naturalismo. É esta a conclusão do jovem Lukács em relação ao Tolstói: “Em Tolstói eram visíveis os vislumbres de uma ruptura para uma nova época mundial: eles permanecem, contudo, polêmicos, nostálgicos e abstratos.” (LUKÁCS, 2009, p. 160). O componente da totalidade então não é claro em Tolstói para Lukács, mas sim, em um primeiro momento, problemático. Tolstói é inclusive assim apontado por Lukács: “ele [Tolstói] tem de ser concebido como o fecho do Romantismo europeu” (LUKÁCS, 2009, p. 159). Isso não é um erro por parte do Lukács, mas sim a sua concepção da época do pré-guerra. Não é à toa que Lukács deste período também considera Dostoiévski como um escritor que pertence ao novo mundo (sabe-se que na teoria posterior, Lukács inverte seu pensamento: considera Dostoiévski como romântico, e Tolstói como realista).

Em meio a tropeços neste primeiro momento de teoria, Lukács distingue elementos acertadamente, quando fala, por exemplo, que as obras de Tolstói “proclamam a chegada do novo” (LUKÁCS, 2009, p. 161). Em outros aspectos também é acertada a crítica lukácsiana:

é indicado um mundo nitidamente diferenciado, concreto e existente que, caso pudesse expandir-se em totalidade, seria completamente inacessível às categorias do romance e necessitaria de uma nova forma de configuração: a forma renovada da epopeia. (LUKÁCS, 2009, p. 159).

Não obstante, um grande e significativo autor como Tolstói sempre ocupou o centro das reflexões, considerações e teorias lukácsianas, desde a juventude até a sua maturidade. Como elemento central, Tolstói sempre despertou a curiosidade crítica de Lukács e, felizmente, o húngaro pôde rever as suas análises ao longo de sua trajetória de pesquisa. Além de *O romance histórico* (2011a), aqui destacar-se-ão outros dois momentos teóricos de Lukács da maturidade: *Arte e sociedade*

(2011b); *Studies in European realism* (1964), principalmente o texto *Tolstoy and the development of realism*, e por fim *Realismo crítico hoje* (1991). A começar por *O romance histórico*:

Tanto a tragédia quanto a grande épica têm pretensões à figuração da totalidade do processo vital. É claro que, nos dois casos, isso só pode ser resultado da estrutura artística, da concentração formal no espelhamento artístico dos traços essenciais da realidade objetiva. (LUKÁCS, 2011a, p. 118).

Depois, em seu famoso artigo *Narrar ou descrever*, presente na edição brasileira *Marxismo e teoria da literatura* (2010), Lukács define como método naturalista a descrição, a exatidão exaustiva, a plasticidade e sensibilidade, há muita digressão, que poderia ser suprimida do enredo, e tudo isso dá a aparência de quadro estático à obra. Lukács chega a estas conclusões analisando o romance *Nana*, de Zola. Em comparação a ele, Lukács analisa minuciosamente *Anna Kariênina*, enquanto método realista contraposto ao naturalista. “A descrição é um sucedâneo literário destinado a encobrir a carência de significação épica.” (LUKÁCS, 2010, p. 165). Zola chega a estudar equitação para descrevê-la no seu romance *Nana*, e o faz tão bem a ponto de reduzir a obra de arte a uma monografia sem vida dos fatos. O naturalismo quer ser uma explicação, mas a arte não pode ser explicação. Do ponto de vista poético, isto é, de composição, a descrição é supérflua, é natureza morta. Na descrição, o homem aparece como produto acabado, inumano em sua bestialidade, tentando tornar científica a literatura, é a estetização do feio.

Não existe a pura descrição, ou a pura narração. Antes do naturalismo já havia descrição, e mesmo nele havia atitude narrativa. Porém, nele a descrição (que no capitalismo torna-se abstração, solidifica o fetichismo) ocupa um lugar que nunca antes havia ocupado: a centralidade (deslocamento estético, o que reflete o nosso próprio cerceamento da vida) e a narração torna-se periférica, marginal. Assim, vive-se menos, perde-se a possibilidade de ação. É como se a vida fosse observada, e não vivida, e não houvesse o direito ou a responsabilidade de fazê-la. O naturalismo se contenta em descrever a realidade, o que significa um reflexo involuntário. Os fatos passam a ter mais importância que a personagem. É como se o reflexo do

espelho refletisse tudo, involuntariamente e sem escolha. É por isso que ele é um reflexo distorcido, e não correto, da realidade. O naturalismo é o apego desmedido, a fixação, a paralisação do fenômeno que aconteceu, mas também o formalismo é deformação. O naturalismo está muito ligado ao capitalismo, que tem uma grande força de hiperdeterminação.

O naturalismo, como método, é baseado numa visão dogmática, linear e mecanicista, na qual o homem não pode lutar contra a visão determinista da natureza. O ser é determinado pela hierarquia familiar, naturalmente está *fadado*. É um reflexo puramente empírico, pois sofre influência do positivismo. É por isso que o naturalismo é uma expressão decadente. Falta no realismo uma sucessão de detalhes e pormenores que ligam os pontos. O naturalismo é a antítese/oposto do realismo porque ele se fixa na aparência da vida imediata e reificada. É como se o naturalismo se focasse só na infraestrutura, negligenciando a superestrutura. O naturalismo critica o capitalismo, mas como é feito, o naturalismo acaba por duplicar essa realidade que ele quer criticar – é este o seu problema. No naturalismo, em vez do típico realista ocorre uma alegoria. Enquanto no naturalismo se animaliza o homem, no realismo humaniza-se até mesmo o animal, que é o caso da cachorra Baleia em *Vidas secas* (1996). Trata-se de reconhecer o humano até mesmo naquilo que não o é. Isto é mencionado aqui porque o mesmo pode ser dito da cadela de Liévin, Laska, que ocupa uma posição semelhante a um lugar na família de Liévin; ajuda-o na fazenda, mas também o acompanha na vida doméstica.

Em Tolstói, por sua vez, a partir da cena dos cavalos, as personagens entram em uma fase radicalmente nova. Há uma série de cenas dramáticas que propiciam mudança no conjunto do enredo. A cena é narrada como se fosse do ponto de vista do participante, e a corrida torna-se um drama psicológico. Enquanto para os naturalistas, Flaubert e Zola, a reconstituição do ambiente é um mero cenário, uma série de quadros observados pelos espectadores, *Anna Kariênina* constitui o núcleo da ação de um grande drama histórico. “O que importa são os princípios da estrutura compositiva e não o fantasma de um ‘fenômeno puro’ do narrador ou do descrever.” (LUKÁCS, 2010, p. 155).

Trate-se de Aquiles ou de Werther, de Édipo ou de Tom Jones, de Antígona ou de Ana Karenina, de D. Quixote ou de Vautrin, o elemento histórico-social, com todas as categorias que dele dependem, é inseparável daquilo a que Hegel chamaria de sua realidade efetiva, do seu ser em si e – para usar uma expressão em voga – do seu modo ontológico essencial. O caráter puramente humano destes personagens, aquilo que eles tem de mais profundamente singular e típico, o que faz deles, no plano da arte, figuras impressionantes – nada de tudo isto pode ser separado do seu enraizamento concreto no seio de relações concretamente históricas, humanas e sociais que são a contextura da sua existência. (LUKÁCS, 1991, p. 37).

Assim, Lukács integra Tolstói no rol dos seguintes escritores: Goethe, Stendhal, Balzac, que participam ativamente (de diferentes modos) nas lutas sociais, tornam-se escritores por meio das experiências de uma vida rica e multiforme, mas ainda não são especialistas no sentido da divisão do trabalho. Isto equivale a dizer que eles são grandes observadores e críticos da sociedade burguesa. Só essa rica observação permite o intercâmbio entre a práxis e a vida interior. E quando se trata de naturalismo, Lukács é categórico: “É evidente que não nos defrontamos aqui com um reflexo exato e profundo da realidade objetiva, mas com uma banal deformação das suas leis” (LUKÁCS, 2010, p. 161). Por fim, a narração ordena e distingue, nele a hierarquia entre essencial e acessório é necessária; enquanto a descrição tudo nivela.

Diz Lukács em *Realismo crítico hoje* (1991), que o conhecimento profundo e apaixonado da vida que produz um escritor realista é capaz de criar tipos duradouros, refletindo corretamente aquilo que é central e periférico, trágico ou cômico, num caráter humano no qual vem ser confirmado o curso da história. É por isso que escritores como Tolstói até hoje pouco envelheceram e são ainda muito atuais.

No seu pequeno ensaio *L’art comme procédé* (2008), ou *A arte como método*, o formalista russo Victor Chlovski também menciona Tolstói. Para Chlovski, um objeto pode ser crido como prosaico ou poético, a depender do seu gênero. O objeto tem a possibilidade de se remeter à arte poética, a depender do modo de percepção. Quando as leis adentram a poética, dá-se um processo de automatização, em que os objetos são substituídos por símbolos, que é um processo de algebrização, em que a consciência tende a desaparecer. Em Tolstói, dá-se o contrário. Em seu conto *Kholstómer*, rende-se a sensação da vida, por fazer

sentir os objetos, por fazer da pedra uma pedra, no sentido da modelação literária, é o que se chama de arte. A reputação que Tolstói ganha é porque representa os objetos exatamente como eles são vistos, como objetivos, sem deformá-los.

*But even such problems, important as they are, are merely a part of that Tolstoian atmosphere which we must attempt to grasp. For Tolstoy's whole personality, that of a model of men – naturally inseparable from Tolstoy as artist and thinker – is constantly growing in stature as a great educator of civilized men, a mentor, an awakener and a liberator. (LUKÁCS, 1964, p. 257-258).<sup>53</sup>*

Em um segundo momento, este capítulo contrapõe o método literário do realismo (épico) ao do naturalismo, que vigorou no mesmo período do realismo de Tolstói (século XIX). Porém, a obra *Anna Kariênina* de Tolstói reflete o método realista, e não naturalista, por causa das escolhas formais captadas pelo autor. Para tal, ilumina-se a seguinte parte do romance, em que o próprio Tolstói alude a escritores naturalistas do seu tempo:

– Estou rindo – explicou Anna – como rimos quando vemos um retrato muito parecido conosco. O que o senhor disse caracteriza com perfeição a arte francesa atual, a pintura e até a literatura: Zola, Daudet. Mas talvez seja sempre assim, os artistas elaboram suas *conceptions* a partir de figuras inventadas e convencionais e, depois de fazer todas as *combinaisons*, as figuras inventadas cansam e eles passam a imaginar figuras mais naturais, mais fidedignas. (TOLSTÓI, 2011, p. 685).

Contextualizando, este trecho é retirado da penúltima parte, a parte 7, de *Anna Kariênina*, e constitui uma fala da Anna em relação à arte naturalista. É o capítulo X da parte 7, o imediatamente anterior ao encontro de Liévin e Anna, antecedido pela recepção de Liévin do quadro de Anna, trecho analisado no capítulo 1 desta dissertação. Trata-se de uma reunião formal da alta sociedade russa, da sua elite burguesa, portanto, na casa de Anna e Vrónski na Rússia. Na discussão,

---

<sup>53</sup> “Mas mesmo estes problemas, importantes como eram, são meramente uma parte daquela atmosfera tolstoiana na qual nós precisamos prestar atenção para compreender. Para toda a personalidade de Tolstói, aquele modelo de homem – naturalmente inseparável de Tolstói como artista e pensador – é constantemente crescendo em estatura como um grande educador da humanidade civilizada, um mentor, um conscientizador e um libertador. (LUKÁCS, 1964, p. 257-258).



encontram-se presente vários convidados, e nesta conversa em particular participam personagens centrais do romance, tais quais a própria Anna, Liévin, Stiepan Arcáditch, Dolly. A discussão sobre arte é desencadeada porque Stiepan Arcáditch (Oblónski) pergunta a Liévin o que ele achou do retrato de Anna, quando ele percebera que Liévin se mostrara *perturbado* diante do retrato. Liévin, que é um proprietário rural, pouco conhecia e sabia formalmente de arte para discutir sobre ela, por isso, mostra-se tímido. Oblónski encoraja-o a falar, expondo que ele conversara com Ivan Pietróvitch (personagem burguês) sobre os últimos quadros de Váchenkov (outro pintor russo, ficcional, assim como Mikháilov).

Liévin pouco conhecia sobre arte, porém, diante da presença da personagem Anna, algo nele muda. “Liévin já não falava, em absoluto, da maneira mecânica como havia conversado naquela manhã. Na conversa com Anna, cada palavra adquiria um sentido especial.” (TOLSTÓI, 2011, p. 684). Para Liévin, conversar com a Anna era agradável, e ouvi-la mais ainda, de forma que ele dava pouco valor às suas próprias ideias, mas dava o máximo de valor às palavras de sua interlocutora, Anna. É quando Anna emite a sua opinião em relação à arte naturalista que na realidade se expõe a própria concepção de arte do Tolstói como escritor.

A conversa toma um novo sentido, e se envereda para uma *nova tendência na arte*, as ilustrações da Bíblia feitas por um artista francês, não indicado por nome dentro do romance. Esta tendência foi condenada pelo Vorkúiev (outro personagem burguês). “Vorkúiev recriminou o artista pelo realismo, que chegara à grosseria”. (TOLSTÓI, 2011, p. 685). E com isso Liévin é incitado a falar: “Liévin disse que os franceses levaram o convencionalismo na arte mais longe do que ninguém e viam um mérito especial no retorno ao realismo. No fato de já não mentirem, eles encontram poesia.” (TOLSTÓI, 2011, p. 685). Novamente, aqui pode se falar de uma ironia em Tolstói, no fato de os naturalistas só conseguirem encontrar a poesia por meio da mentira, isto é, por meio de uma arte inautêntica. A isso se deve a reação positiva de Anna: “Nunca algo inteligente dito por Liévin lhe proporcionou satisfação quanto essas palavras. O rosto de Anna iluminou-se quando reconhece o valor daquele pensamento.” (TOLSTÓI, 2011, p. 685).

No único momento de todo o longo livro que Anna e Liévin se encontram, dois instantes são essenciais: o instante que antecede o encontro dos dois, em que

Liévin primeiro contempla o retrato de Anna, e depois a sua figura viva, trecho este que foi analisado no capítulo 1 desta dissertação; e depois a conversa sobre arte que travava Anna e Liévin, trecho agora aqui analisado.

Esta conversa não se dá só entre estes dois personagens, mas entre eles e a alta sociedade russa, burguesa e elitizada, que se encontra presente na reunião. A conversa é sobre uma *nova tendência* na arte francesa, convencionalista, que é o naturalismo, em contraposição ao realismo. Aqui, estabelece-se a ponte e o pretexto nesta dissertação para teorizar acerca do naturalismo enquanto método literário. Lembrando que estas reflexões são destacadas pelo próprio Tolstói como escritor, que configura não só um escritor pura e simplesmente dito, mas um *escritor crítico*, no âmbito da própria teoria de Lukács. Dois autores naturalistas, contemporâneos a Tolstói, são destacados por ele mesmo, por meio da fala de Anna: Zola e Daudet. Vale destacar que não é só em *Anna Kariênina* que aparece o gosto e é evidenciada uma leitura cuidadosa e curiosa de Tolstói em relação a estes escritores naturalistas. Por exemplo, em *A morte de Ivan Ilitch* (2009), o protagonista vive a seguinte vida: “foi para ali, despiu-se, apanhou um romance de Zola, mas não o leu” (TOLSTÓI, 2009, p. 46).

Neste capítulo, o realce será dado para o naturalista Daudet, tendo em vista que ele, em relação a Zola, é um escritor menos conhecido. Ambos, Zola e Daudet, encarnam em si o método literário do naturalismo. Dentro da obra de Daudet, salientam-se duas vertentes de estilo, selecionado a partir da antologia de *Contos* organizada pela editora Cultrix (1986): de *Cartas do meu moinho*, é frisado um estilo essencialmente naturalista, em que Daudet fala sobre uma França provençal. Em função da reconhecível mudança de estilo deste autor específico, Daudet, escolhe-se ele em detrimento de Zola para ser contemplado nesta dissertação. A fim de análise crítica deste capítulo, e sem adentrar muito na obra do escritor que não é o foco deste trabalho, escolhe-se um conto para se comentar: de *Cartas do meu moinho* o conto *A cabra do Sr. Seguin*. Justificando ainda que a importância deste escritor é relevante para esta dissertação, pois é contemplado, em nome, na própria literatura do Tolstói, pelo fato de estes escritores serem contemporâneos.

A tradutora desta edição compilada pela Cultrix é Rute Guimarães, que prefacia o livro de contos de Daudet com o seguinte estudo: *Os dois caminhos de*

*Alphonse Daudet*. Ela assinala que em Daudet é característico que na fase de naturalismo mais extremo não tenha pintado do natural a sarjeta, as gangrenas, a podridão social, as meretrizes. O naturalismo de Daudet se envereda por outro caminho, que é quase um realismo, pois o seu naturalismo é corrigido pela exuberância do meridional, pela sensibilidade fina e doce do campo francês provençal, que é quase um retorno às tradições do nacionalismo romântico. Tanto é que Rute diz: “apesar do nítido realismo que [Daudet] alcança, e de ser fiel à estética da escola, seus livros são limpos.” (DAUDET, 1986, p. 8). O estilo de Daudet se caracterizava por outra forma: “Daudet nos mostra muito simplesmente a gente que é encontrada na rua.” (DAUDET, 1986, p. 9).

Daudet escreve *Cartas de meu moinho*, que é de 1866, praticamente uma década antes de ser escrito *Anna Kariênina*. Daudet também tentou se dedicar ao teatro, mas nele falhou, como aponta Rute curiosamente: “também Flaubert, Zola, Edmond Goncourt, todos amigos seus, não obtinham êxito no teatro.” (DAUDET, 1986, p. 12). Lembrando que grandes obras francesas naturalistas, destacadas pelo próprio Tolstói como “nova tendência na arte”, são deste período: *Madame Bovary* (2015a) de Flaubert é lançado em 1857, no mesmo ano que *Flores do Mal* (2015), de Baudelaire. Flaubert e Baudelaire nasceram, ainda, no mesmo ano: 1821.

Em *Cartas do meu moinho*, Daudet foi contemplado pela crítica como sendo um escritor encantador e amável, até eclodir em 1870 a Guerra Franco-Prussiana, conflito de dimensão europeia, mas que aconteceu no mesmo período – e década inclusive – em que era escrito *Anna Kariênina*. A guerra fez insurgir em Daudet uma *consciência histórica* que aparentemente o escritor não havia ter; afinal, foi necessária a guerra para “com seu cortejo brutal de misérias aproximá-lo do homem, para torná-lo a ele próprio intensamente humano, e depurá-lo em sofrimento” (DAUDET, 1986, p. 12). Daudet foi um escritor profícuo, assim como Tolstói, e veio a falecer em 1897, 13 anos antes que Tolstói.

O conto de Daudet, *A cabra do Sr. Seguin* (DAUDET, 1986, p. 27-33), é uma típica alegoria naturalista, no sentido da teoria lukácsiana. Do jeito em que ela é escrita e composta, até se assemelha à fábula. Nela, conta-se a história do ponto de vista de uma cabra, que passou grande parte da sua vida presa e escrava de seu senhor, mas que aspirava à liberdade. A cabra, portanto, assume o lugar do

humano: ela pensa, fala e age. “Eram, parece, cabras independentes, querendo a qualquer preço a amplidão e a liberdade.” (DAUDET, 1986, p. 28). Dentro do conto, a cabra tem voz, respondendo sempre e passivamente ao seu senhor: “– Sim, Senhor Seguin.” (DAUDET, 1986, p. 29). Branquinha era a cabra do Sr. Seguin, ela era subversiva e não tinha medo de nada.

No sentido da descrição enquanto método naturalista, na teoria de Lukács em *Narrar ou descrever*, segue-se a composição de Daudet:

Imagina, Gringoire, como nossa cabra era feliz! Nada de corda, nada de canga... nada que a impedisse de pular, de pastar à sua maneira... E quanta erva havia lá! Até lhe ultrapassava os chifres, meu caro!... E que erva! Saborosa, fina, recortada, feita de mil plantas... Era muito diferente do capim do cercado. E as flores, então!... Grandes campânulas azuis, *digitalis* de púrpura, com longos cálices, toda uma floresta de flores selvagens, transbordando sucos capitosos!...” (DAUDET, 1986, p. 30).

A diferença no método de composição entre Tolstói e Daudet começa a partir dos seguintes elementos: o diálogo está para Tolstói, assim como a descrição está para Daudet. Em *Narrar ou descrever*, Lukács destaca Tolstói justamente em contraposição a Zola, na sua obra *Nana*, mas também o mesmo método naturalista pode ser encontrado em Daudet, citado pelo próprio Tolstói em *Anna Kariênina*.

Em *A cabra do Sr. Seguin*, a cabra é uma alegoria panfletária de um partido oprimido, que quando finalmente se liberta e pode ir viver a sua liberdade na floresta, lá encontra um lobo, do partido opressor, e por ele é esmagada impiedosamente. Na realidade, ela é enganada por ele, seduzida, a ponto de acreditar inocentemente em um possível namoro entre eles. Porém, depois, Branquinha é trucidada. “Mais uma vez, a literatura, como o próprio destino das obras e dos autores, é um espelho em que se reflete a evolução social.” (LUKÁCS, 1991, p. 151).

Deram-lhe o melhor lugar na vinha e todos esses senhores foram muito galantes... Parece mesmo – isto deve ficar entre nós, Gringoire – que um jovem gamo de pelagem negra teve a sorte de agradar a Branquinha. Os dois namorados se perderam entre o bosque durante uma ou duas horas, e

se quiseres saber o que disseram vai perguntar às fontes tagarelas que correm invisíveis sob o musgo. (DAUDET, 1986, p. 31).

No final do conto, aparece um narrador alegando a verossimilhança da sua história popular: “A história que ouviste não é um conto de minha invenção.” (DAUDET, 1986, p. 33). Isso evidencia um narrador intrometido, querendo ponderar sobre a história, mas opinando negativamente, praticamente alegando máximas naturalistas e deterministas como “o homem é o lobo do homem”. Branquinha não cai sem antes muito lutar; todavia, Daudet assume neste conto uma posição partidária, panfletária enquanto escritor – o que se assemelha à personagem Étienne, em *O germinal* (2000) de Zola. Na teoria de Lukács, este método literário é acusado de naturalista, e não realista.

Tolstói cita o artista naturalista Daudet na sua própria literatura. Não só cita, como o critica, fala de uma “nova forma de arte”, que este “realismo”, que é naturalismo na verdade, só é feito quando os artistas se cansam da realidade e tentam por isso criar uma realidade “mais fidedigna”. Porém, os naturalistas falham justamente porque *tentam* alcançar essa verdade. Como já foi explicado anteriormente, o realismo só triunfa porque ele não *tenta* ser verdade, ele não tem essa aspiração; justamente por isso, ele consegue sê-lo. E é dessa forma que, por exemplo, o retrato de Anna Kariênina, pintado pelo artista Mikháilov, consegue ser mais real do que a própria realidade, a personagem de Anna. É por isso que a personagem ficcional de Anna Kariênina, muitas vezes, parece mais real do que pessoas que encontramos hoje, já no século XXI, à nossa volta. É por isso que Tolstói se inspira na vida, para fazer a sua literatura. Inspira-se nas dificuldades da sua própria vida familiar, nas ameaças que ambos ele e esposa faziam um a outro constantemente de se jogar sobre trilhos de trem, pressionados por um casamento tumultuoso. Porque é da vida que parte a arte, sem dela nunca se desvincular de todo, e para ela retornar.

Portanto, o romance enquanto forma é a transformação (histórica) da épica. O gênero literário não é uma concepção abstrata das ideias (construção mental de um escritor), mas sim totalidade do movimento da história. É por isso que alguns gêneros e outros decaem, a pensar no período histórico. Chega um momento da história em que o herói não é um indivíduo singular, mas sim coletivo – o herói é o

povo. A leitura da crítica literária dialética deve ser resultado do movimento que está no gênero.

O romance é um tipo de epopeia nova a que se está condenado no mundo prosaico. O romance em si é uma queda, mas ao mesmo tempo uma queda que contém a possibilidade de um progresso, apontando para um rumo novo em que a sociedade possa reencontrar essa imanência. Uma obra partilha e avança enquanto gênero. Cada obra conserva o seu gênero, mas também o supera (no sentido de *aufheben*). É assim que a forma romance pode se apropriar de outros gêneros literários, como a tragédia e o drama. E também é por isso que o método realista de Tolstói é capaz de articular estes gêneros.

E é nesse sentido que a obra também se torna particular, nessa superação do gênero. “O problema específico da forma na grande épica e na tragédia é precisamente o tornar imediata a totalidade da vida, o despertar de um mundo de aparência.” (LUKÁCS, 2011a, p. 119). Lukács destaca na perspectiva burguesa de progresso de Tolstói o elemento do plebeu e do camponês, que são figurados quase que em uma sociedade futura, utópica, vislumbrada, mas não num sentido idealista, e sim materialista, porque assim entendida, essa sociedade tem a função de apreender o presente na sua mais autêntica realidade, pois “Tolstói observa o mundo do ponto de vista dos camponeses explorados, mas é também de dentro dele que ele descreve os fidalgos lavradores e uma parte da aristocracia.” (LUKÁCS, 1991, p. 137).

Tolstói esclarece os problemas essenciais de sua época, numa ligação sistemática, numa articulação entre os gêneros que remete à realidade. Os gêneros e as formas sociais são independentes, mas eles se interagem dialeticamente; isso é, são reflexo da realidade. Não cabe só ao artista percebê-las e representá-las, mas ao crítico também interpretá-las. A crítica também se coloca como força produtiva capaz de construir sentidos, pois a função da crítica também deve ser a de unir os gêneros. O realismo enquanto método não quer só mostrar o mundo real, quer mostrar o mundo *realmente*, quer entender a vida na perspectiva de todos que compõem a vida. Tolstói depende de uma conjuntura histórica, dentro da possibilidade. O realismo literário de Tolstói é necessário, pois mostra que a arte é gestada na vida, e a vida se realiza na arte.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É nesse sentido que na estética luckasiana a arte é *antropomorfizadora* e *desfetichizadora*, pois inclui o homem como agente protagonista deste processo e ao mesmo tempo luta contra o fetichismo, a forma mais preponderante de estranhamento, decorrente da reificação. O papel da arte (seu dever e obrigação) é ser desfetichizadora. Tolstói atinge profundamente, em *Anna Kariênina*, uma eficácia estética, pois teve condições de se opor a esse estranhamento. A arte é central como resposta, para resolver esse problema. A verdadeira arte é a verdadeira resposta. Ao mesmo tempo em que a arte representa os limites, ela também fornece a possibilidade de superá-los. A obra de arte em si existe para que o homem reponha a perspectiva humana em lugar da perspectiva fetichizada, rumo à autoconsciência. A arte é o único lugar em que isso é possível: “*Sólo el arte, exclusivamente el arte crea – com la ayuda de la mimesis – una contrafigura objetivada del mundo real, figura ella misma se redondea como ‘mundo’ (...)*” (LUKÁCS, 1966, p. 256).<sup>54</sup>

O homem vê na obra de arte um mundo no qual ele se reconhece, Liévin se reconhece no quadro de Anna que ele vê; daí, então, de certa forma, o estranhamento da vida cotidiana é anulado. E lutar contra o estranhamento, a reificação no sentido da humanização é antes de tudo uma realização *estética*. A arte faz com que o homem veja na vida um sentido além daquele que é cotidiano, e restitui à sua percepção as relações humanas. A arte é uma forma de luta pela vida, e é a natureza da arte contra o estranhamento é que é a missão social da arte, e também a sua dimensão crítica, e essa possibilidade orienta o leitor à ação política, pois a arte é descobrimento (núcleo) e crítica (casca) da vida, nem uma nem outra puramente, mas as duas em conjunto. Criticar é preciso – não só apontar os limites, mas também a superação destes limites –, e a arte como efeito catártico é capaz de orientar o leitor para a ação, e é papel da arte intensificar a sua subjetividade.

Uma obra quando é acabada já não é mais propriedade do artista, mas sim do gênero humano. O resultado final desse processo antropomorfizador e desfetichizador produzido pela obra de arte é superar a alienação, para reintegrar o

<sup>54</sup> “Só a arte, exclusivamente a arte cria – com a ajuda da mimesis – uma contrafigura objetivada do mundo real, figura ela mesma se configura como ‘mundo’.” (LUKÁCS, 1966, p. 256, minha tradução).

sujeito à sociedade, pois o sujeito integra concretamente o mundo objetivo, apesar de nem sempre se sentir assim. O sujeito precisa se alienar no objetivo, o homem para sobreviver precisa se objetivar. Porém, o homem aprendeu a lidar com isso de forma que ele se beneficiasse, e, portanto, há nisso tudo uma dimensão positiva, consistindo este processo no avanço das forças produtivas. O momento almejado pela arte é este em que indivíduo e gênero se encontram, sem que essas forças produtivas prejudiquem mais ninguém.

Torna-se evidente ao longo deste trabalho, que não deixa de ser um percurso histórico, social e teórico, a atualidade ainda persistente de todos estes temas abordados, pois então fica claro a partir de todo este estudo realizado “que o presente pode trazer à tona tendências latentes do passado.” (LUKÁCS, 2007, p. 90). No momento em que essas tendências latentes vêm à tona, pode-se entender hoje Tolstói melhor do que se compreendia à sua época. O método aqui utilizado foi historicizador, uma vez que estes conceitos são criados e implicados historicamente. Assim, enquanto metodologia para a história da filosofia, é significativo extrair que o passado interessa enquanto caminho para o presente, de forma que ele deve ser entendido sob a ótica do presente.

Poética é o que acontece quando se exige da arte a necessidade – bem como a verossimilhança – e nada mais atual que isso, e a literatura deve responder a essas questões históricas. Esta dissertação teve como objetivo pensar a historicidade do processo mimético e a sua evolução na narrativa de Tolstói, dentro do contexto do mundo representado na obra de arte. A possibilidade de o homem realizar integralmente a sua humanidade, superando formas da vida cotidiana mediante o trabalho poético, *conhecendo-se a si mesmo*, deve ser analisada sob perspectiva histórica, e também é finalidade da *mimesis*. É impossível conhecer-se a si mesmo se não se colocar ante, frente ao mundo. Logo, conhecer a si mesmo (γνώθι σεαυτόν, *gnóthi seautón*, proposto pelo Oráculo de Delfos na Antiguidade Clássica) é conhecer o mundo, a arte é a *mimesis* do mundo real, a obra de arte é *mimesis* do mundo objetivo e o estético é a intensificação da própria vida, ela mesma; a arte confirma e acentua a verdade da vida.



*La gran misión histórico-universal del arte tiene precisamente aquí sus raíces: el arte es capaz de levantar lo latente e actualidad, de presentar a lo que en la realidad es silente una inequívoca expresión evocadora y comprensible. (LUKÁCS, 1966, p. 268).<sup>55</sup>*

O processo mimético, enquanto categoria histórica, é, portanto, um movimento de superação. Um limite, quando se é percebido, é-se superado; no entanto, a história humana só avança uma vez que, ao se abolir um limite, outros são colocados. A história humana – da qual o processo mimético é pertencente – é a história da supressão e/ou da superação dessas barreiras, desses limites, e consiste por isso em um processo ininterrupto, no avanço e na evolução das forças produtivas, o que em última instância tem o seu caráter positivo, pois é assim que a arte dá um sentido superior à vida, dando também outros sentidos ao mundo real.

O lugar de Tolstói na literatura mundial diz respeito a Tolstói se tornar um fenômeno internacional, uma vez que o escritor começou a suprir necessidades (essa carência da qual fala Marx) que as literaturas particulares não conseguiam. Isso faz do tolstoísmo uma forma muito difícil de ser superada e ainda hoje extremamente atual. Em última instância, a arte é o modelo da liberdade humana, uma vez que se aprende com Tolstói que o homem não nasce com a liberdade nem a obra literária com um sentido, ambos são construídos. Destaca-se aqui a importância da ação ética, pois é só ela – na arte e na vida – que conduz à liberdade.

Humanidade é quando nós podemos mudar a tendência, que pode ser transformada de acordo com a história. A ontologia consiste justamente nisso: no tornar-se humano justamente porque em algum momento e de alguma forma se é possível virar contra as determinações, a fim de superá-las, ou até mesmo controlá-las, e transformar aquilo que *deveria ser* naquilo que *é*. É nesse sentido que a arte é essencial para a transformação da humanidade. Existem partículas que não vemos, mas nos unem.

---

<sup>55</sup> “A grande missão histórico-universal da arte tem precisamente aqui as suas raízes: a arte é capaz de levantar o latente e [a] atualidade, de apresentar ao que na realidade é silencioso uma inequívoca expressão evocadora e compreensível”. (LUKÁCS, 1966, p. 268, minha tradução).

A arte é a defesa da *humanitas* e resistência. A arte parte da vida cotidiana, separa-se dela, e reenvia o sujeito para a realidade, humanizado pela experiência estética. A essência individual é uma construção, das personagens, por exemplo, mas a essência humana é de todos nós (ontologia). Nós mesmos produzimos a nossa humanização.

A humanidade é um projeto, e a arte colabora com ele porque ela é a histórica ação humana de enfrentar as determinações. Ela é uma forma muito potente de transgressão das barreiras naturais. Mudar a fatalidade a arte é capaz, na sua própria natureza. A plena realização da humanidade é a luta por estar vivo, ela não pré-existe, é construída cotidianamente. Conhecimento é essencial para viver a plenitude e a liberdade, esse é o sentido da vida. A força de *Anna Kariênina* está na permissão que ela dá ao leitor de ser alçado à generidade e se sentir inserido, parte, participante e partícipe dessa construção. Para que nós possamos viver, é preciso participar da vida, não somente e exclusivamente observá-la. A arte é um convite para a participação, e se estuda e critica para intervir na vida.

Mesmo antes do capitalismo, o papel da arte é desfetichizador; ela tem que refletir a realidade. O artista, quando quer captar a realidade, tem que captar essa realidade, esse fenomênico – ainda que a nossa sociedade ressalta a aparência falsa, o fetichismo, ainda assim o artista tem de captá-lo. Além disso, o artista tem que captar a essência, e para fazer isso, ele precisa decidir, tomar uma decisão.

A arte, portanto, nos reúne; ela é a luta pela autenticidade. Quando o sujeito deixa de ser uma oposição à sociedade, e a sociedade deixa de ser uma mera abstração para esse sujeito, o sujeito percebe que sua existência só é possível dentro e na arte, dá-se, portanto, uma ampliação profunda da consciência. Nesse momento, um conhecimento maior se faz. A arte propõe isso: continuar o mesmo, mas você é *mais* o mesmo. É assim que a arte constitui em si uma possibilidade de viver inteiramente a nossa humanidade, e é por isso que a arte é antropomorfizadora. A literatura é formativa, há um sentido histórico na vida, há horizontes. A essência histórica é a própria humanidade. A arte é para formar, e para inconformar!

A arte é desfetichizadora, porque ela não reflete só o banal, mas a criação de um mundo. Na arte, nesse mundo concentrado, que é um labirinto, isso desfetichiza, é a peculiaridade do reflexo estético, o que é muito diferente do discurso, dos conceitos. Aí está a força da arte, na criação desse mundo. Confrontação: aqui os sentidos são intensificados, homogeneizados, esse é o desafio que ela também faz. Muitas vezes, somos nós as personagens. E a vida não é feita de frases feitas; pelo contrário, as frases feitas desfazem a vida.

Em *Anna Kariênina* (2011), as personagens enfrentam, de certa maneira, morrendo e vivendo, morrem e vivem como gente, lutam pra isso, as personagens têm caráter típico humano, enriquecimento que as personagens têm de si mesmo e dos outros, e o leitor dos personagens, consciência que vai mudando, você fica preso às personagens, quer saber o destino delas, você vai desenvolvendo familiaridade com as personagens, como se eles fossem seus amigos, alguém da sua família. Há destinos humanos – não uma tese naturalista –, que trazem em si o singular e o universal, a subjetividade e a objetividade, formando o mundo do romance, o particular. Isso é a arte realista: a possibilidade de criar um mundo. *Anna Kariênina* ensina diversas maneiras de reagir. Não significa sempre a ação correta, mas basta a ação em si.

A arte não muda/transforma/revoluciona o mundo, mas permite ao leitor que ele veja onde e quando se é possível mudar. Existem limites para que eles sejam ultrapassados, mas como ultrapassar esses limites? A arte diz quando e onde os limites podem ser ultrapassados, e isso não é utilidade prática, mas o papel e a eficácia da arte. É possível sair. A arte é uma necessidade!

A arte é um modelo da liberdade, é essa a importância dela para todos nós. Existe a luta do homem pela liberdade, uma luta sempre refeita em cada momento concreto. A história não tem finalidade, mostra que não precisa haver determinismo na vida humana. Os seres humanos dão finalidade às suas ações.

O artista nunca é neutro diante de uma tendência: ele toma partido. Toda arte realista é partidária. O realismo não é a escola literária, mas sim uma tomada de posição perante a realidade. É um método. O realismo enquanto método não é uma escola, um modelo, mas sim uma atitude.

Sabia que era preciso ter muita atenção e muito cuidado para, ao remover as camadas que recobriam a camada inteira; na arte de pintar, porém, não havia técnica nenhuma. Se uma criança pequena ou à cozinheira de Mikháilov também se revelassem aquilo que ele via, os dois seriam capazes de descascar o que viam. (TOLSTÓI, 2011, 467).

Os trechos selecionados pela análise crítica e literária desta presente dissertação, dentro do romance *Anna Kariênina*, ocupam um lugar periférico, não é a discussão principal do livro; porém, o problema da arte que eles colocam é central. Isso é concluído pela crítica literária, pois o que Tolstói quer no fundo é estabelecer uma política artística. Tolstói estabelece, por fim, uma verdadeira discussão sobre a técnica e o valor na obra de arte. Portanto, é nesse sentido que a arte é a crítica e a descoberta da vida, e, sobretudo, desde a criança à cozinheira, a arte é para todos.

É este o princípio que domina a criação artística, na interação viva entre a perspectiva e o tipo: se tem talento, o escritor realista é sempre capaz, analisando a evolução social e histórica, de nela apreender e representar, de acordo com a realidade efetiva, tendências e direções efetivamente reais; se ele atinge a verdade, nunca é no domínio dos acontecimentos sociais e políticos, mas sim onde o essencial é a fixação e a alteração dos modos humanos de comportamento, a sua apreciação, a mutação dos tipos já existentes, a aparição de novos tipos, etc. Certos fatos da atualidade produzem certa transformação entre os homens, não só no caráter dos indivíduos, mas também na medida em que certos problemas se tornam centrais e outros periféricos, em que certas qualidades e o seu desenvolvimento fatal tomam um brilho trágico, enquanto outras – que foram talvez trágicas outrora ou ainda há pouco tempo – passam a não ter mais do que um valor cômico, etc. Estas espécies de movimento produzem-se incessantemente, ao nível da realidade social e histórica, mas só os grandes escritores realistas podem apreender-lhe objetivamente a essência, para traduzi-la, em suas obras, sob uma forma eficiente. (LUKÁCS, 1991, p. 92).

Como aponta Lukács, aquilo que em algum momento na história e no desenvolvimento da humanidade foi trágico, em um outro momento pode deixar de sê-lo, inclusive para ceder o lugar ao cômico. Da mesma forma, aquilo que é periférico pode-se tornar central, na arte e na vida, e vice-versa. Isso se reflete na vida humana, a qual não é feita de extremos opostos, mas de sínteses dialéticas. É assim que dentro de um grande romance realista, o personagem que é típico pode deixar de sê-lo, e aquele que não é típico, em determinado momento se torna. A força humana está na possibilidade dessa mudança.

O lugar de Tolstói na literatura mundial diz respeito a Tolstói se tornar um fenômeno internacional, uma vez que o escritor começou a suprir necessidades (a carência da qual fala Marx) que as literaturas particulares não conseguiam. O tolstoísmo consiste enxergar o mundo a partir do ponto de vista dos camponeses explorados, mas também dos fidalgos, da aristocracia e da mais alta elite russa. A verdade não está em um só dos lados, mas nos dois em conjunto. A totalidade que alcança Tolstói é uma visão de conjunto, da conjuntura da realidade histórico-social da sua época, da totalidade, enfim. Isso permitiu a Tolstói vislumbrar a Revolução Russa de 1917, mesmo tendo falecido 7 anos antes, e ainda faz do tolstoísmo uma ideologia e uma forma literária muito difícil de ser superada e ainda hoje extremamente atual.

*“What is so difficult about writing how an officer gets entangled with a woman?” Tolstoy once remarked about Anna Karenina. “There’s nothing difficult in that.” That was after a great change came over him and he began to disparage his two great novels. Nevertheless, Anna Karenina, like War and Peace, remains one of the great works of the imagination, a moving tale of two very opposite love affairs, that of Anna and Vronsky, Levin and Kitty. But is much more than that. It is at the same time and ode to life, to human courage and endurance, a plea for understanding and tolerance of those who fail and fall, a devastating critique of a cruel and corrupt society, and a deep inquiry into the questions that troubled the author all his life: Who we are? Where did we come from? Where are we going? What is the meaning, if any, of life – and death?” (SHIRER, 2007, p. 79).<sup>56</sup>*

*Anna Kariênina* é, sobretudo, um romance sobre os projetos e as paixões humanas. Segundo William Shirer, um dos biografistas do Tolstói, *Anna Kariênina* é uma ode à vida, à coragem humana, à compreensão e tolerância daqueles que caem e vão à falência, como a própria Anna ao fim do livro, porque ela se suicida. Porém, a leitura realizada nesta presente dissertação caminha em direção contrária à leitura do senso comum, pois aqui a crítica não é fatalista, mas sim positiva em última instância, apesar do suicídio. É nesse sentido que a arte – principalmente, a

---

<sup>56</sup> “O que é tão difícil em relação a escrever sobre como um oficial se envolve com uma mulher?” Tolstói uma vez ressaltou sobre *Anna Kariênina*. “Não há nada difícil nisso”. Isso foi depois da grande mudança que recaiu sobre ele e ele começou a rebaixar seus dois grandes romances. Porém, *Anna Kariênina*, como *Guerra e paz*, permanece um dos grandes trabalhos da imaginação, um conto comovente sobre dois bem diferentes casos de amor, o de Anna e Vrónski e o de Liévin e Kitty. Mas é muito mais que isso. É ao mesmo tempo uma ode à vida, à coragem humana e resistência, um apelo à compreensão e à tolerância daqueles que falham e caem, uma crítica devastadora da sociedade corrupta e cruel, um profundo inquérito sobre as questões que atormentaram o autor toda a sua vida: quem nós somos? De onde viemos? Para onde vamos? Qual é o sentido, se houver algum, da vida – e da morte?” (SHIRER, 2007, p. 79, minha tradução).

articulada e, portanto, grandiosa arte de Tolstói – confere um sentido superior à vida. Pois como diria o próprio Tolstói: “Qualquer que seja ou venha a ser o nosso destino, somos nós que o fazemos”.

*“And it’s more important to love than to feed.”<sup>57</sup>*

Diários de Tolstói, 25 de junho de 1891.



Imagem: Sergei Mikhailovich Prokudin-Gorskii (1863-1944)

---

<sup>57</sup> “E é mais importante amar do que alimentar.” (SHIRER, 2007, p. 148-149, minha tradução).

## Referências bibliográficas

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. Trad. Milton Ohata. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 77, p. 205-220, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANONYMOUS. **An essay on tragedy**. Londres: British Library; Historical Print Editions, 2011.

ANTUNES, Letizia Zini (Org.). **Teoria da narrativa: o romance como epopeia burguesa**. Estudos de literatura e linguística, São Paulo: Arte & Ciência; Unesp/Assis: Pós-Graduação em Letras, 1998.

ARAÚJO, Paula Alves Martins de. “Onde há nesse mundo espaço para agir” – impasses do realismo em *A morte de Ivan Ilitch*. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX E O MARXISMO 2015: INSURREIÇÕES, PASSADO E PRESENTE, 2015, Niterói. **Anais...** Rio de Janeiro: UFF, 2015.

ARISTÓTELES. **De arte poetica liber**. Ed. Rudolfus Kassel. Oxford: Oxford University Press, 1965.

\_\_\_\_\_. **Poética**. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011. (Série Aristóteles. Clássicos Edipro).

\_\_\_\_\_. **Metafísica**. 2. ed. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012. (Série Aristóteles. Clássicos Edipro).

\_\_\_\_\_. **Ética a Nicômaco**. 4. ed. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2014.

ASSIS, Machado. **Dom casmurro**. São Paulo: Ática, 1971. (Série Bons Livros).

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et. al. 2. ed. São Paulo: Edusp, Hucitec, 1990. (p. 397-428).

BASTOS, Hermenegildo. **As artes da ameaça** – ensaios sobre a literatura e crise. São Paulo: Outras Expressões, 2012.

\_\_\_\_\_. Tragédia, história e progresso contraditório como elementos formais da crítica lukácsiana. In: SEMINÁRIO DE CRÍTICA LITERÁRIA DIALÉTICA, 1., 2014, Brasília. **Anais...** Brasília: UnB, 2014.

\_\_\_\_\_. O realismo e sua atualidade: sugestões iniciais para um debate. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL – O REALISMO E A SUA ATUALIDADE: ESTÉTICA, ONTOLOGIA E HISTÓRIA, 1., 2014, Brasília. **Anais...** Brasília: UnB, 2014.



\_\_\_\_\_. A luta libertadora da arte e da cultura. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX E O MARXISMO 2015: INSURREIÇÕES, PASSADO E PRESENTE, 2015, Niterói. **Anais...** Rio de Janeiro: UFF, 2015.

\_\_\_\_\_. Os gêneros literários como zona de objetividade – uma questão-chave do realismo. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL O REALISMO E A SUA ATUALIDADE: ESTÉTICA E CRÍTICA, 2., 2015, Brasília. **Anais...** Brasília: UnB, 2015.

BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. (Orgs.). **Teoria e prática da crítica literária dialética**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

BARTHES, Roland. O discurso da história. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. (p. 145-157).

\_\_\_\_\_. O efeito do real. In: \_\_\_\_\_. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. (p. 158-165).

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Nova Fronteira, 2015. (Clássicos Cultura).

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas v. 1).

\_\_\_\_\_. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

**Bíblia Sagrada AVE-MARIA**. São Paulo: tradução Frei João José Pedreira de Castro, 1959.

BOILEAU. **Art poétique**. Paris: Garnier-Flammarion, 1969.

BÜCHNER, Georg. **Na pena e na cena**. Trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção textos; 17).

BUSHKOVITCH, Paul. **História concisa da Rússia**. Trad. José Ignacio Coelho Mendes Neto. São Paulo: EDIPRO, 2014.

CANDIDO, Antonio. Realismo e realidade via Marcel Proust. In: \_\_\_\_\_. **Recortes**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.

CARLI, Ranieri. Lukács, literatura e o imperativo da catarse realista. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL – O REALISMO E A SUA ATUALIDADE: ESTÉTICA, ONTOLOGIA E HISTÓRIA, 1., 2014, Brasília. **Anais...** Brasília: UnB, 2014.

CHKLOVSKI, Victor. **L'art comme procédé**. Paris: Allia, 2008.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. O papel das linguagens artísticas na formação humana. In: SEMINÁRIO NACIONAL: ARTE E CULTURA NAS ESCOLAS DO CAMPO, São Paulo, 2013. **Anais...** São Paulo: Escola Nacional Florestan Fernandes, 2013.

\_\_\_\_\_. Alienação, objetivação e arte como autoconsciência histórica da humanidade. In: SEMINÁRIO DE CRÍTICA LITERÁRIA DIALÉTICA, 1., 2014, Brasília. **Anais...** Brasília: UnB, 2014.

\_\_\_\_\_. As palavras na curva da noite: o reflexo lírico do mundo na atualidade do capitalismo. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX E O MARXISMO 2015: INSURREIÇÕES, PASSADO E PRESENTE, 2015, Niterói. **Anais...** Rio de Janeiro: UFF, 2015.

COTRIM, Ana Aguiar. A ação como princípio do realismo literário: uma abordagem pela sensibilidade. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL – O REALISMO E A SUA ATUALIDADE: ESTÉTICA, ONTOLOGIA E HISTÓRIA, 1., 2014, Brasília. **Anais...** Brasília: UnB, 2014.

\_\_\_\_\_. Natureza, sensibilidade e arte em Marx: um diálogo com Hegel. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL O REALISMO E A SUA ATUALIDADE: ESTÉTICA E CRÍTICA, 2., 2015, Brasília. **Anais...** Brasília: UnB, 2015.

DAUDET, Alphonse. **Contos de Alphonse Daudet**. Trad. Ruth Guimarães; Rolando Roque da Silva. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Noites Brancas**. Trad. Nivaldo dos Santos. São Paulo: Editora 34, 2009.

EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ERNST, Jouthe. *Définition du concept de catharsis à partir du texte du Cahier de prison 10 II 6, note I*. In: ERNST, Jouthe. **Catharsis et transformation sociale dans la théorie politique de Gramsci**. Québec: Presses de l'Université du Québec, 1990. (Chapitre 3).

ÉSQUILO. **Coéforas**. Lisboa: Inquérito, 2002. Disponível em: <<http://goo.gl/DTw3dh>>.

ÉSQUILO; SÓFOCLES; EURÍPIDES; ARISTÓFANES. **O melhor do teatro grego**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

FIGUEIREDO, Rubens. Duas famílias em uma só. In: TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. (Prefácio).

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Trad. Herculano Villas-Boas. São Paulo: Martin Claret, 2015a.

\_\_\_\_\_. **Educação sentimental**. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2015b.

GARRETT, Almeida. **Folhas caídas**. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2013. (Livro digital).

FERNANDES, Florestan. **Marx, Engels, Lenin**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

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

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere** – volume 1: introdução ao estudo da filosofia/A filosofia de Benedetto Croce. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. Disponível em: <<http://goo.gl/Fv7Svg>>.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Gedichte (1766-1832)**. Disponível em: <<http://goo.gl/fZnQeQ>>.

GOURFINKEL, Nina. **Tolstoï sans tolstoïsme**. Paris: Seuil, 1946.

HEGEL, Friedrich. **Cursos de estética** – volume II. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2000. (Clássicos, v. 18).

\_\_\_\_\_. **Cursos de estética I**. Trad. Marco Aurélio Werle. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001. (Clássicos, v. 14).

\_\_\_\_\_. **Cursos de estética** – volume III. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2002. (Clássicos, v. 24).

\_\_\_\_\_. **Cursos de estética** – volume IV. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2004. (Clássicos, v. 26).

\_\_\_\_\_. **Fenomenologia do espírito**. Trad. Paulo Meneses. 6. ed. São Paulo: Vozes, 2011.

HESS, Bernard Herman. O Don silencioso, de Cholókhov: realismo crítico e perspectiva socialista. In: SEMINÁRIO DE CRÍTICA LITERÁRIA DIALÉTICA, 1., 2014, Brasília. **Anais...** Brasília: UnB, 2014.

HUGO, Victor. **Os miseráveis**. 2 volumes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

INFRANCA, Antonino. Trabalho, indivíduo, história: o conceito de trabalho em Lukács. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL O REALISMO E A SUA ATUALIDADE: ESTÉTICA E CRÍTICA, 2., 2015, Brasília. **Anais...** Brasília: UnB, 2015.

JAMESON, Frederic. O romance histórico ainda é possível? Trad. Hugo Mader. **Novos estudos**, n. 77, p. 185-203, 2007. Disponível em: <<http://goo.gl/R8D7uW>>.

JUNG, Werner. Georg Lukács e o realismo – a investigação de um paradigma. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL O REALISMO E A SUA ATUALIDADE: ESTÉTICA E CRÍTICA, 2., 2015, Brasília. **Anais...** Brasília: UnB, 2015.

KONDER, Leandro. **As artes da palavra**. São Paulo: Boitempo, 2005.

\_\_\_\_\_. **Sobre o amor**. São Paulo, Boitempo, 2007.

LENIN, Vladimir. *Leon Tolstoi, espejo de la revolucion rusa*. In: LENIN, Vladimir. **La literatura y el arte**. União Soviética: Editorial Progreso, 1979.

\_\_\_\_\_. **O estado e a revolução**: o que ensina o marxismo sobre o Estado e o papel do proletariado na revolução. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

\_\_\_\_\_. **Que fazer?** Rio de Janeiro: Zangu Cultural Editora, 2014a. (Livro digital).

\_\_\_\_\_. **Materialism and empirio-criticism**. Nova Iorque: AS TEAM, 2014. (Livro digital).

LUKÁCS, György. **La littérature et l'art comme superstructure**. Trad. Jean-Pierre Morbois. 1951.

\_\_\_\_\_. **Il marxismo e la critica letteraria**. Turim: Giulio Einaudi Editore, 1953.

\_\_\_\_\_. **Studies in European realism**. Nova Iorque: The Universal Library; Grosset & Dunlap, 1964.

\_\_\_\_\_. *A proposito de la estética de Schiller*. In: LUKÁCS, Georg. **Aportaciones a la história de la estética**. México: Grijalbo, 1965.

\_\_\_\_\_. *Problemas de la mimesis III – El camino del sujeto hacia el reflejo estético*. In: LUKÁCS, Georg. **Estética – Tomo II: problemas de la mimesis**. Barcelona: Grijalbo, 1966. (Cap. 7, p. 203-294).

\_\_\_\_\_. *Problemas de la mimesis IV – El mundo propio de las obras de arte*. In: LUKÁCS, György. **Estética – Tomo II: problemas de la mimesis**. Barcelona: Grijalbo, 1966. (Cap. 8, p. 295-377).

\_\_\_\_\_. *Problemas de la mimesis V – La mision desfetichizadora del arte*. In: LUKÁCS, Georg. **Estética – Tomo II: problemas de la mimesis**. Barcelona: Grijalbo, 1966. (Cap. 9, p. 464-379).

\_\_\_\_\_. *Problemas de la mimesis VI – Rasgos generales de la relación Sujeto-Objeto em estética*. In: LUKÁCS, Georg. **Estética – Tomo II: problemas de la mimesis**. Barcelona: Grijalbo, 1966. (Cap. 10, p. 465-543).

\_\_\_\_\_. *La categoria de la particularidad*. In: LUKÁCS, György. **Estética – Tomo III: categorías básicas de lo estético**. Barcelona: Grijalbo, 1967. (Cap. 12, p. 199-275).

\_\_\_\_\_. Georg Büchner, el falsificado por el fascismo y el autentico. In: \_\_\_\_\_. **Realistas alemanes del siglo XIX**. Trad. Jacobo Muñoz. Barcelona-México: Grijalbo, 1970a. (p. 69-93).

\_\_\_\_\_. **Introdução a uma estética marxista**: sôbre a particularidade como categoria estética. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

\_\_\_\_\_. *El escritor y el crítico*. In: \_\_\_\_\_. **Materiales sobre el realismo**. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona; Buenos Aires; México: Grijalbo, 1977. (Cap. 8, p. 87-133). (Obras completas, v. 8).

\_\_\_\_\_. *Arte y verdade objetiva*. In: \_\_\_\_\_. **Materiales sobre el realismo**. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona; Buenos Aires; México: Grijalbo, 1977. (Cap. 8, p. 187-241). (Obras completas, v. 8).

\_\_\_\_\_. **El alma y las formas**. México: Ed. Grijalbo, 1985.

\_\_\_\_\_. **Realismo crítico hoje**. 2. ed. Brasília: Thesaurus, 1991.

\_\_\_\_\_. **História e consciência de classe**: estudos sobre a dialética marxista. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009. (Coleção Espírito Crítico).

\_\_\_\_\_. **Marxismo e teoria da literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

\_\_\_\_\_. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011a.

\_\_\_\_\_. **Arte e sociedade**: escritos estéticos (1932-1971). 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011b. (Pensamento Crítico, 13).

\_\_\_\_\_. **Para uma ontologia do ser social**. Trad. Nélio Scheneider. São Paulo: Boitempo, 2012. (Volume 1).

\_\_\_\_\_. **Para uma ontologia do ser social**. Trad. Ronaldo Vielmi Fortes; Nélio Scheneider, e Ivo Tonet. São Paulo: Boitempo, 2013. (Volume 2).

MACHEREY, Pierre. *Lenin, crítico de Tolstoi*. Trad. Gustavo Luis Carrera. In: MACHEREY, Pierre. **Para una teoría de la producción literária**. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1974. (p. 102-135). Disponível em: <<http://goo.gl/5hkwT1>>.

MANN, Thomas. Tolstói – no centenário de seu nascimento. In: MANN, Thomas. **O escritor e sua missão**. Goethe, Dostoiévski, Ibsen e outros. Trad. Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. (p. 32-40).

MARX, Karl. **Sobre o suicídio**. Trad. Rubens Enderle e Francisco Fontanella. São Paulo: Boitempo, 2006.

\_\_\_\_\_. **Manifesto do partido comunista**. Porto Alegre: L&PM, 2007. (Coleção L&PM Pocket).

\_\_\_\_\_. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2010.

\_\_\_\_\_. **Grundrisse**. Trad. Mario Duayer. São Paulo: Boitempo, 2011.

\_\_\_\_\_. **Lutas de classes na Rússia**. Trad. Nélío Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A sagrada família**. Trad. Marcelo Backes. São Paulo: Boitempo, 2003.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos**. Trad. José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcante Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MAUDE, Aylmer. **Tolstoy and his problems**. Whitefish: Kessinger Publishing, 2007.

MIRSKY, Dmitrii Petrovich. **A history of Russian literature: from its beginning to 1900**. Illinois: Northwestern University Press, 1999.

MORAES, Vinicius de. **Operário em construção**. 1956. Disponível em: <<http://goo.gl/xGlXTG>>.

MUSTO, Marcello. A história das edições dos escritos de Marx e as aquisições textuais recentes da MEGA2. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX E O MARXISMO 2015: INSURREIÇÕES, PASSADO E PRESENTE, 2015, Niterói. **Anais...** Rio de Janeiro: UFF, 2015.

NETTO, José Paulo. **O leitor de Marx**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

OTSUKA, Edu Teruki. Lukács, realismo e experiência periférica (anotações de leitura). **Literatura e sociedade**, São Paulo (USP), n. 13, 2010.

PATRIOTA, Rainer Câmara. Música e mimese: a atualidade de Georg Lukács. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL O REALISMO E A SUA ATUALIDADE: ESTÉTICA E CRÍTICA, 2., 2015, Brasília. **Anais...** Brasília: UnB, 2015.

PIGLIA, Ricardo. O lampion de Anna Kariênina. In: PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. (Livro digital).

PLATÃO. **A república**. 8. ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.

PORTER, Cathy. **The diaries of Sofia Tolstoy**. Nova Iorque: Harper Collins, 2010. (Livro digital).

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 71. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

RILKE, Rainer Maria. **O torso arcaico de Apolo (soneto)**. Disponível em: <<https://goo.gl/ipRWAT>>. Acesso em: 21 jun. 2015.

SARTORI, Vitor Bartoletti. O segundo Heidegger e Lukács: alienação história e práxis. **Verinotio**, n. 11, ano VI, abr. 2010.

SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHELLEKENS; Elisabeth; GOLDIE, Peter (Eds.). *The aesthetic mind: philosophy & psychology*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

SCHILLER, Friedrich. Sobre o patético (excerto) – 1793. In: GOETHE, Johann Wolfgang von; SCHILLER, Friedrich; SCHLEGEL, Friedrich et al. **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. (p. 35-41).

\_\_\_\_\_. **A educação estética do homem numa série de cartas**. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SHAKESPEARE, William. *The tragedy of Hamlet, prince of Denmark*. Moby Lexical Tools, Jon Bosak, 1999. Disponível em: <<http://goo.gl/rCfnYb>>.

\_\_\_\_\_. **Othello**. Londres: Harper Press, 2011.

SHIRER, William. **Love and hatred: the stormy marriage of Leo and Sonya Tolstoy**. Nova Iorque: Simon & Schuster, 2007.

SILVA, Arlenice Almeida da. A alma e as formas, de György Lukács: entre Theodor Storm e Lawrence Sterne. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL O REALISMO E A SUA ATUALIDADE: ESTÉTICA E CRÍTICA, 2., 2015, Brasília. **Anais...** Brasília: UnB, 2015.

SOUSA, Rafael Batista de. Ecos de Machado: Uma leitura de “Pai contra mãe” de Machado de Assis e “A menor mulher do mundo” de Clarice Lispector. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX E O MARXISMO 2015: INSURREIÇÕES, PASSADO E PRESENTE, 2015, Niterói. **Anais...** Rio de Janeiro: UFF, 2015.

STEINER, George. **Tolstói ou Dostoiévski**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. **The death of tragedy**. Londres: Faber & Faber, 2010. (Livro digital).

SOFÓCLES. **Antígona**. Trad. Donaldo Schuler. São Paulo: L&PM, 1999.

SZONDI, Peter. **An essay on the tragic**. California: University of Stanford, 2002.

TERTULIAN, Nicolas. Conceito de alienação em Heidegger e Lukács. **Archives de Philosophie**, Trad. Maria Augusta Tavares, jul.-set. 1993.

\_\_\_\_\_. **Georg Lukács: etapas do seu pensamento estético**. São Paulo: UNESP, 2008.

TOLSTÓI, Liev. **Sonata a Kreuzer**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2007.

\_\_\_\_\_. **A morte de Ivan Ilitch**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **Anna Kariênina**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

\_\_\_\_\_. **Guerra e paz**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. **Ressurreição**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. **O diabo e outras histórias**. Trad. Beatriz Morabito, Beatriz Ricci e Maira Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2015a.

\_\_\_\_\_. **Contos completos**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2015b. (3 volumes).

VALE, Fabiano Ferreira Costa. “Seria tudo ilusão?": o impasse entre essência e aparência em Angústia, de Graciliano Ramos. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX E O MARXISMO 2015: INSURREIÇÕES, PASSADO E PRESENTE, 2015, Niterói. **Anais...** Rio de Janeiro: UFF, 2015.

VEDDA, Miguel. *György Lukács y la fundamentación ontológica de lo estético*. In: VEDDA, Miguel. **La sugestión de lo concreto: estudios sobre teoría literaria marxista**. Buenos Aires: Gorla, 2006. (p. 57-103).

\_\_\_\_\_. *Notas sobre la novela histórica de Gyorg Lukács*. In: DUAYER, Mario; VEDDA Miguel (Orgs.). **Gyorgy Lukács: anos de peregrinaje filosófico**. Buenos Aires: Herramienta, 2013. (p. 211-222).

\_\_\_\_\_. Posição teleológica e posição estética: sobre as inter-relações entre trabalho e estética em Lukács. In: VAISMAN, Ester; VEDDA, Miguel (Orgs.). **Lukács: estética e ontologia**. São Paulo: Alameda, 2014.

\_\_\_\_\_. A luta libertadora da arte e da cultura. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX E O MARXISMO 2015: INSURREIÇÕES, PASSADO E PRESENTE, 2015, Niterói. **Anais...** Rio de Janeiro: UFF, 2015.

VERNANT, Jean-Pierre. O momento histórico da tragédia na Grécia: algumas condições sociais e psicológicas. In: VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin; PEREIRA; Paola Masieiro. **Cultura, arte e comunicação**. São Paulo: Outras Expressões, 2015.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. (Cap. 1, p. 11-33).

ZILBERMAN, Regina. Romance histórico: teoria e prática. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). **Lukács e a literatura**. Porto Alegre: PUC/RS, 2003. (p. 109-139).

ŽIŽEK, Slavoj. **Menos que nada – Hegel e a sombra do materialismo dialético**. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2013.

ZOLA, Émilie. **Germinal**. Trad. Silvana Salerno. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.



## Dissertações e teses

COSTA, Mônica Hallak Martins da. **As categorias *Lebensäusserung*, *Entäusserung*, *Entfremdung* e *Veräusserung* nos Manuscritos econômico-filosóficos de Karl Marx de 1844**. 1999. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.

COTRIM, Ana Aguiar. **O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos trinta: a centralidade da ação**. 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. **Contribuições de Karl Marx ao problema da mimese artística**. 2015. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2015.

FONSECA, Daniel Gomes da. **Em torna da ironia: análise de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis**. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

HESS, Bernard Herman. **O Escritor e o Infante: uma negociação para a representação do Brasil em *Infância***. 2007. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

TORRES, Pedro Henrique Couto. **Apontamentos sobre Machado de Assis**. 2015. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

SILVA, Arlenice Almeida da. O gênero romance histórico. In: SILVA, Arlenice Almeida da. **O épico moderno: O romance histórico de György Lukács**. 1998. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. (Capítulo 2).

## Filmes e documentários

ANNA KARENINA. Direção: Joe Wright. Produção: Focus Features; Working Title Productions. Intérpretes: Keira Knightley; Jude Law; Aaron Taylor-Johnson e outros. Los Angeles: Universal Pictures, 2012. Legendas em português e inglês. 1 DVD vídeo (130 min), Imdb, cor, legendado.

## Obras de consulta

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5. ed. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Rev. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

APRENDENDO GREGO. The Joint Association of Classical Teachers' Greek Course; trad. Luiz Alberto Machado Cabral; Cecília Bartalotti. São Paulo: Odysseus Editora, 2010.

CUNHA, Antônio G. da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 3. ed. São Paulo: Lexikon, 2007.

HOUAISS, Antônio; SALLES, Villar Mauro de. **Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

INWOOD, Michael. **Dicionário Hegel**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. p. 92-94.

LAROUSSE Dicionário francês/português, português/francês: mini. São Paulo: Larousse do Brasil, 2008.

LE ROBERT MICRO PROCHE. *Dictionnaire d'apprentissage du français*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2013.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** – ou a polêmica em torno da ilusão. 10. ed. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

MARQUES, Adhemar. **Pelos caminhos da história**: ensino médio. Curitiba: Positivo, 2006.

MICHAELLIS: dicionário escolar alemão: alemão-português, português-alemão. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

PEREIRA, Isidro, S. J. **Dicionário grego-português & português e grego**. 8d. Livraria A.I. Braga.

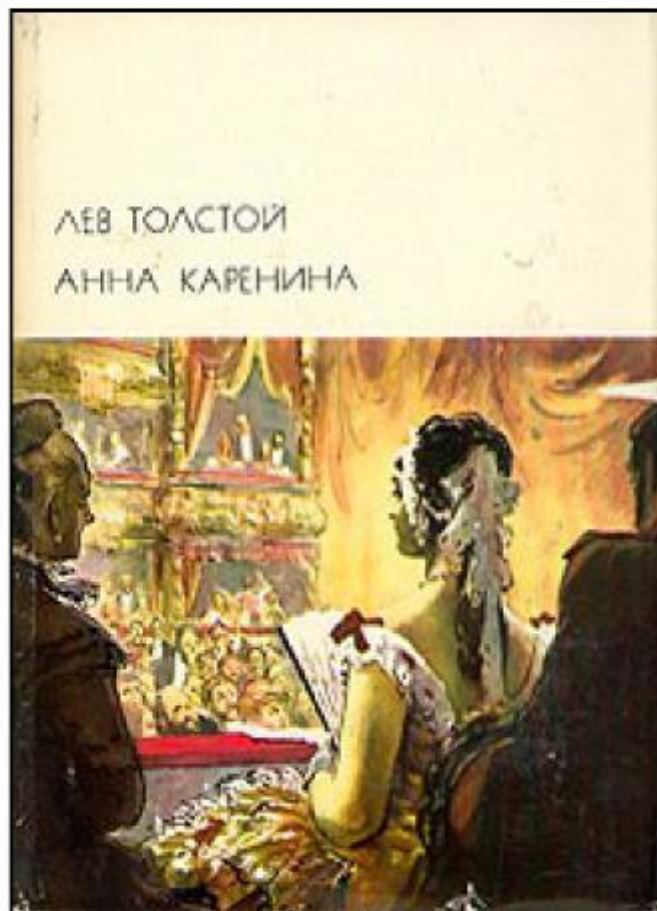
TAVARES, Hênio. **Teoria literária**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

## ANEXO

O anexo desta presente dissertação se destina a fornecer ao leitor, pesquisador e curioso pela literatura russa um caminho de análise averiguado pela possibilidade de comparação com o original da obra de *Anna Kariênina*.

Para tal fim, eis abaixo disponibilizado o original em russo (alfabeto cirílico) dos principais trechos analisados na dissertação, em comparação com a sua tradução realizada pelo tradutor Rubens Figueiredo, na edição lançada em 2011 pela Cosac Naify, que foi utilizada pela crítica elaborada nesta dissertação.

# Лев Николаевич Толстой Анна Каренина



## TRECHO 1 – CAPÍTULO 1

### Parte 7, capítulo IX

Atravessando a pequena sala de jantar com paredes forradas de madeira escura, Stiepan Arcáditch e Liévin caminharam sobre um tapete macio, rumo ao escritório, à meia-luz, iluminado apenas por um lampião, com um grande quebra-luz escuro. Outro lampião com refletor ardia na parede e iluminava um grande retrato de mulher, de corpo inteiro, para o qual Liévin não pôde deixar de dirigir sua atenção. Era o retrato de Anna, pintado na Itália por Mikháilov. No momento em que Stiepan Arcáditch passou para trás da treliça e uma voz masculina, após ter falado algo, silenciou. Liévin observou o retrato, sob a iluminação brilhante que a moldura ressaltava, e não conseguiu desviar-se dele. Chegou a esquecer onde estava e, sem escutar o que diziam, não baixava os olhos do retrato admirável. Não era um quadro, mas uma fascinante mulher viva, de cabelos negros e anelados, ombros e braços desnudos, e um meio sorriso pensativo nos lábios margeados por uma penugem tênue, que o fitava de modo afetuosos e triunfante, com olhos que o perturbavam. O único motivo de não estar viva era ser mais bela do que é possível, para uma mulher viva.

(...) Anna viera de trás da treliça ao seu encontro, e Liévin, na meia-luz do escritório, reconhece a mesma mulher do retrato, com um vestido escuro em vários matizes de azul, não na mesma posição, nem com a mesma expressão, mas exatamente com o mesmo primor de beleza com que fora captada pelo pintor no retrato. Era menos deslumbrante na realidade, mas, em compensação, a pessoa viva tinha algo novo e sedutor, que não havia no retrato. (TOLSTÓI, 2011, p. 683).

### Original no russo

Пройдя небольшую столовую с темными деревянными стенами, Степан Аркадьич с Левиным по мягкому ковру вошли в полутемный кабинет, освещенный одною с большим темным абажуром лампой. Другая лампа-рефрактор горела на стене и освещала большой во весь рост портрет женщины, на который Левин невольно обратил внимание. Это был портрет Анны, сделанный в Италии Михайловым. В то время как Степан Аркадьич заходил за трельяж и говоривший мужской голос замолк, Левин смотрел на портрет, в блестящем освещении выступавший из рамы, и не мог оторваться от него. Он даже забыл, где был, и, не слушая того, что говорилось, не спускал глаз с удивительного портрета. Это была не картина, а живая прелестная женщина с черными вьющимися волосами, обнаженными плечами и руками и задумчивою полуулыбкой на покрытых нежным пушком губах, победительно и нежно смотревшая на него смущавшими его глазами. Только потому она была не живая, что она была красивее, чем может быть живая.

(...) Анна вышла ему навстречу из-за трельяжа, и Левин увидел в полусвете кабинета ту самую женщину портрета в темном, разноцветно-синем платье, не в том положении, не с тем выражением, но на той самой высоте красоты, на которой она была уловлена художником на портрете. Она была менее блестяща в действительности, но зато в живой было и что-то такое новое привлекательное, чего не было на портрете.

## TRECHO 2 – CAPÍTULO 1

### Parte 5, capítulo VIII

Vrónski tinha a capacidade de compreender a arte e de imitá-la, com gosto e fidelidade, e pensou possuir o necessário para ser um artista e, após hesitar por um tempo sobre o gênero de arte que escolheria – religiosa, histórica ou realista –, começou a pintar. Compreendia todos os gêneros e podia inspirar-se com qualquer um; mas não conseguia conceber a possibilidade de ignorar de todo quais eram os gêneros de arte e de inspirar-se diretamente no que tivesse na alma, sem se preocupar em saber se aquilo que pintava pertencia a este ou àquele gênero reconhecido. Como ignorava isso e não se inspirava diretamente na vida, mas indiretamente na vida já personificada na arte, Vrónski se inspirava muito depressa e facilmente e assim também, depressa e facilmente, conseguia que aquilo que pintava ficasse muito parecido com o gênero de arte que pretendia imitar (TOLSTÓI, 2011, p. 459).

#### Original no russo

[И как голодное животное хватается всякий попадающийся предмет, надеясь найти в нем пищу, так и Вронский совершенно бессознательно хватался то за политику, то за новые книги, то за картины.

Так как смолоду у него была способность к живописи и так как он, не зная, куда тратить свои деньги, начал собирать гравюры, он остановился на живописи, стал заниматься ею и в нее положил тот незанятый запас желаний, который требовал удовлетворения.]

У него была способность понимать искусство и верно, со вкусом подражать искусству, и он подумал, что у него есть то самое, что нужно для художника, и, несколько времени поколебавшись, какой он выберет род живописи: – религиозный, исторический жанр или реалистический, он принялся писать. Он понимал все роды и мог вдохновляться и тем и другим; но он не мог себе представить того, чтобы можно было вовсе не знать, какие есть род живописи, и вдохновляться непосредственно тем, что есть в душе, не заботясь, будет ли то, что он напишет, принадлежать к какому-нибудь известному роду. Так как он не знал этого и вдохновлялся не непосредственно жизнью, а посредственно, жизнью, уже воплощенною искусством, то он вдохновлялся очень быстро и легко и так же быстро и легко достигал того, что то, что он писал, было очень похоже на тот род, которому он хотел подражать.

## TRECHO 3 – CAPÍTULO 1

### Parte 2, capítulo VIII

Aleksiei Aleksándrovitch não era ciumento. O ciúme, segundo a sua convicção, insultava a esposa, na qual se devia ter toda confiança. Por que se devia ter confiança, ou seja, uma segurança absoluta de que sua jovem esposa sempre o amaria, isso ele não se perguntava; mas não experimentava suspeitas, porque tinha confiança, e dizia a si mesmo que assim estava correto. Agora, porém, apesar de não se ter abalado a sua convicção de que o ciúme era um sentimento vergonhoso e de que era preciso ter confiança, ele sentia estar face a face com algo ilógico e incoerente e não sabia o que devia fazer. Aleksiei Aleksándrovitch estava face a face com a vida, diante da possibilidade do amor de sua mulher por alguém que não ele, e isso lhe parecia muito incoerente e incompreensível, porque era a vida real. Toda vez que esbarrava com a vida real, ele a rechaçava. Agora experimentava uma sensação semelhante à de alguém que atravessa com tranquilidade uma ponte sobre um precipício e de repente dá conta de que a ponte foi desmontada e que em seu lugar há uma voragem. A voragem era a vida real; a ponte, aquela vida artificial que Aleksiei Aleksándrovitch levava. Pela primeira vez, lhe ocorreu a questão da possibilidade de sua esposa vir a amar um outro, e se apavorou com isso. (TOLSTÓI, 2011, p. 151).

### Original do russo

Алексей Александрович был не ревнив. Ревность, по его убеждению, оскорбляет жену, и к жене должно иметь доверие. Почему должно иметь доверие, то есть полную уверенность в том, что его молодая жена всегда будет его любить, он себя не спрашивал; но он не испытывал недоверия, потому имел доверие и говорил себе, что надо его иметь. Теперь же, хотя убеждение его о том, что ревность есть постыдное чувство и что нужно иметь доверие, и не было разрушено, он чувствовал, что стоит лицом к лицу пред чем-то нелогичным и бестолковым, и не знал, что надо делать. Алексей Александрович стоял лицом к лицу пред жизнью, пред возможностью любви в его жене к кому-нибудь, кроме его, и это-то казалось ему очень бестолковым и непонятным, потому что это была сама жизнь. Вся жизнь свою Алексей Александрович прожил и проработал в сферах служебных, имеющих дело с отражениями жизни. И каждый раз, когда он сталкивался с самою жизнью, он отстранялся от нее. Теперь он испытывал чувство, подобное тому, какое испытал бы человек, спокойно прошедший над пропастью по мосту и вдруг увидавший, что этот мост разобран и что там пучина. Пучина эта была – сама жизнь, мост – та искусственная жизнь, которую прожил Алексей Александрович. Ему в первый раз пришли вопросы о возможности для его жены полюбить кого-нибудь, и он ужаснулся пред этим.

## TRECHO 4 – CAPÍTULO 2

### Parte 5, capítulo X

[Mikháilov] sempre atribuía a seus críticos uma compreensão profunda e maior do que aquela que ele mesmo tinha e deles sempre esperava algo que ele mesmo não via em seu quadro. E, não raro, tinha a impressão de encontrar isso na opinião dos espectadores. (TOLSTÓI, 2011, p. 464).

#### Original do russo

[Михайлов] Всякое замечание, самое ничтожное, показывающее, что судьи видят хоть маленькую часть того, что он видел в этой картине, до глубины души волновало его. Судьям своим он приписывал всегда глубину понимания больше той, какую он сам имел, и всегда ждал от них чего-нибудь такого, чего он сам не видал в своей картине. И часто в суждениях зрителей, ему казалось, он находил это.

## TRECHO 5 – Capítulo 3

### Parte 7, capítulo XXXI

Queria cair embaixo do primeiro vagão, bem no meio, que se aproximava. Mas a bolsa vermelha, que ela começou a soltar do braço, retardou-a, e agora já era tarde: o meio do vagão havia passado. Era preciso esperar o vagão seguinte. Envolveu-a um sentimento parecido ao que experimentava, quando se preparava para entrar na água, ao tomar banho, e Anna fez o sinal da cruz. O gesto familiar despertou, em seu espírito, toda uma série de recordações de infância e de mocidade e, de repente, as trevas que encobriam tudo para Anna se romperam e a vida, por um momento, apresentou-se com todas as radiantes alegrias do passado. Mas ela não tirava os olhos das rodas do segundo vagão, que se aproximava. E no exato instante em que o ponto intermediário entre as rodas dianteiras e traseiras passava à sua frente, Anna livrou-se da bolsa vermelha e, encolhendo a cabeça entre os ombros, caiu embaixo do vagão apoiada nas mãos e, com um movimento ágil, como que se preparando para erguer-se logo depois, ajoelhou-se. E, nesse exato instante, horrorizou-se com o que fazia. “Onde estou? O que estou fazendo? Para quê?” Quiser levantar-se, jogar-se para trás; mas algo enorme, inexorável, empurrou sua cabeça e arrastou-a pelas costas. “Deus, perdoe-me tudo!”, disse, percebendo que era impossível lutar. E a luz da vela, sob a qual ela havia lido um livro repleto de aflições, ilusões, desgraças e maldades, inflamou-se e ficou mais clara do que nunca, iluminou para ela tudo aquilo que, antes, eram trevas, começou a crepitar, empalideceu e extinguiu-se para sempre. (TOLSTÓI, 2011, p. 750-751).

### Original do russo

Она хотела упасть под поравнявшийся с ней серединою первый вагон. Но красный мешочек, который она стала снимать с руки, задержал ее, и было уже поздно: – середина миновала ее. Надо было ждать следующего вагона. Чувство, подобное тому, которое она испытывала, когда, купаясь, готовилась войти в воду, охватило ее, и она перекрестилась. Привычный жест крестного знамения вызвал в душе ее целый ряд девичьих и детских воспоминаний, и вдруг мрак, покрывавший для нее все, разорвался, и жизнь предстала ей на мгновение со всеми ее светлыми прошедшими радостями. Но она не спускала глаз с колес подходящего второго вагона. И ровно в ту минуту, как середина между колесами поравнялась с нею, она откинула красный мешочек и, вжав в плечи голову, упала под вагон на руки и легким движением, как бы готовясь тотчас же встать, опустилась на колена. И в то же мгновение она ужаснулась тому, что делала. «Где я? Что я делаю? Зачем?» Она хотела подняться, откинуться; но что-то огромное, неумолимое толкнуло ее в голову и потащило за спину. «Господи, прости мне все!» – проговорила она, чувствуя невозможность борьбы. Мужичок, приговаривая что-то, работал над железом. И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей все то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла.

### TRECHO 6 – Capítulo 3

#### Parte 8, capítulo XII

“Procurei [Liévin] a resposta à minha pergunta. Mas tal resposta não podia ser fornecida pelo pensamento – o pensamento e a pergunta são incomensuráveis. Foi a própria vida que me deu a resposta, com base no meu conhecimento do que é bom e do que é mau. E esse conhecimento eu não adquiri de coisa alguma, ele me foi dado junto com tudo o mais, e me foi dado porque eu mesmo não poderia obtê-lo em parte alguma. (...) (TOLSTÓI, 2011, p. 782).

### Original do russo

«Я искал ответа на мой вопрос. А ответа на мой вопрос не могла мне дать мысль, – она несоизмерима с вопросом. Ответ мне дала сама жизнь, в моем знании того, что хорошо и что дурно. А знание это я не приобрел ничем, но оно дано мне вместе со всеми, дано потому, что я ниоткуда не мог взять его. (...)»



## TRECHO 7 – Capítulo 3

### Parte 7, capítulo X

– Estou rindo – explicou Anna – como rimos quando vemos um retrato muito parecido conosco. O que o senhor disse caracteriza com perfeição a arte francesa atual, a pintura e até a literatura: Zola, Daudet. Mas talvez seja sempre assim, os artistas elaboram suas *conceptions* a partir de figuras inventadas e convencionais e, depois de fazer todas as *combinaisons*, as figuras inventadas cansam e eles passam a imaginar figuras mais naturais, mais fidedignas. (TOLSTÓI, 2011, p. 685).

### Original do russo

– Я смеюсь, – сказала она, – как смеешься, когда увидишь очень похожий портрет. То, что вы сказали, совершенно характеризует французское искусство теперь, и живопись, и даже литературу: – Zola, Daudet. Но, может быть, это всегда так бывает, что строят свои *conceptions* из выдуманных, условных фигур, а потом – все *combinaisons* сделаны, выдуманные фигуры надоели, и начинают придумывать более натуральные, справедливые фигуры.



**RELATÓRIO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**  
**M E S T R A D O**

Universidade de Brasília - UnB  
Decanato de Pesquisa e Pós-Graduação - DPP  
Secretaria de Administração Acadêmica - SAA

**1 - Identificação do Aluno**

Nome Luana Signorelli Faria da Costa	Matrícula 14/0068716
Curso Literatura	
Área de Concentração Literatura e Práticas Sociais	Código 4367
	Departamento TEL

**2 - Sessão de Defesa de Dissertação**

Título  
O problema da Arte e do Realismo em Anna Kariênina, de Tolstói

**3 - Comissão Examinadora**

Nome	Função	Assinatura
ALEXANDRE SIMOES PILATI (Doutor)	Membro Interno vinculado ao programa (Presidente) Departamento de Teoria Literária e Literatura	
EDVALDO APARECIDO BERGAMO (Doutor)	Membro Interno vinculado ao programa Departamento de Teoria Literária e Literatura	Edvaldo A Bergamo
Ana Aguiar Cotrim (Doutor)	Membro Externo não vinculado ao programa Universidade de São Paulo	
ADRIANA DE FATIMA BARBOSA ARAUJO (Doutor)	Membro Interno vinculado ao programa (Suplente) Departamento de Teoria Literária e Literatura	

**4 - Resultado**

A Comissão Examinadora, em 29/03/2016 após exame da **Defesa de Dissertação** e arguição do candidato, decidiu:

Pela aprovação da **Dissertação**       Pela aprovação da **Dissertação**, com revisão de forma, indicando o prazo de até 30 dias para apresentação definitiva do trabalho revisado.

Pela reprovação da **Dissertação**       Pela reformulação da **Dissertação**, indicando o prazo de \_\_\_\_\_ para nova versão.

**Preencher somente em caso de revisão de forma:**

- O aluno apresentou a revisão de forma e a **Dissertação** foi aprovada.
- O aluno apresentou a revisão de forma e a **Dissertação** foi reprovada.
- O aluno não apresentou a revisão de forma.

Autenticação

Presidente da Comissão Examinadora

29 / 03 / 16  
Data

Assinatura/Carimbo

Autenticação  
Coordenador do Curso

**Prof.<sup>a</sup> Dra.<sup>a</sup> Sylvia H. Cyntrão**  
Coordenadora do Programa  
de Pós-Graduação UnB/IL/TEL  
Matrícula: 148962

\_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_  
Data

Assinatura/Carimbo

Ciente  
Aluno

29 / 03 / 16  
Data

Assinatura/Aluno

Este relatório não é conclusivo e não tem efeitos legais sem a aprovação do Decanato de Pesquisa e Pós-graduação da Universidade de Brasília.

**Aprovação do Decanato de Pesquisa e Pós-Graduação**

Decisão:

Homologar

\_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_  
Data

Assinatura do Decano