

TÍTULO DO TRABALHO			
O PROBLEMA DA ARTE E DO REALISMO EM ANNA KARIÊNINA, DE TOLSTÓI			
AUTOR	INSTITUIÇÃO (POR EXTENSO)	Sigla	Vínculo
Luana Signorelli Faria da Costa	Universidade de Brasília	UnB	CAPES
RESUMO (ATÉ 150 PALAVRAS)			
<p>Este trabalho realizará uma análise literária do livro <i>Anna Kariênina</i>, de Tolstói, estabelecendo relações com Lukács e com Marx. O trabalho consistirá em investigar o problema do realismo, considerando-o como modo de representação literária (e não como o período literário propriamente dito), e também desenvolver o conceito de arte, abordando a literatura como arte. Para tal, adota-se a teoria do reflexo, e julga-se a arte literária como <i>mimesis</i> da realidade social. Esta análise literária é feita principalmente a partir da seleção de dois trechos do romance, e da crítica literária materialista. Tolstói, portanto, encontra a totalidade da arte, conseguindo aliar tanto a ordenação da narração quanto o nivelamento da descrição, e os gêneros literários da grande épica (o realismo), a tragédia e o drama (conflito interno). A realidade é uma totalidade estruturada, de forma que o realismo é o método literário apropriado para se reproduzir o automovimento da totalidade.</p>			
PALAVRAS-CHAVE (ATÉ 3)			
Realismo; arte; <i>mimesis</i> .			
ABSTRACT (ATÉ 150 PALAVRAS)			
<p>This work will accomplish a literary analysis of the book <i>Anna Karenina</i>, by Tolstoy, establishing relations with Lukács and Marx. The work will investigate the problem of realism, considering it as a literary mode of representation (rather than the literary period itself), and it also will develop the concept of art, treating the literature as art. To this end, it will be adopted the theory of reflex, and the literary art is judged as <i>mimesis</i> of the social reality. This literary analysis is made mainly from the selection of two of the novel excerpts, and using the materialistic literary criticism. Tolstoy, therefore, finds the art's totality, and combines both the ordering of the narration and the leveling the description, and the literary genres of the great epic (realism), tragedy and drama (internal conflict). Reality is a totality structured, in a way that realism is the appropriate literature method to produce the self-movement of the totality.</p>			
KEYWORDS (ATÉ 3)			
Realism; art; <i>mimesis</i> .			
EIXO TEMÁTICO			
2. A luta libertadora da cultura e da arte			

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

Este trabalho realizará uma análise literária do romance *Anna Kariênina*, escrito pelo russo Liév Tolstói, estabelecendo relações teóricas com o marxista húngaro György Lukács e com o próprio Marx, principalmente a sua teoria estética. 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). Este trabalho ainda se vale da crítica literária sobre *Anna Kariênina*, com o objetivo de desenvolver o conceito de arte, tratando a literatura também ela 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, que foi o primeiro imperador do Império Russo, reinando entre 1682 e 1725. Começa aqui a delimitação do problema deste trabalho. Após ter desistido do projeto inicial – ressaltando aí uma primeira diferença entre intenção e resultado do projeto literário –, Tolstói é impulsionado por seu amigo e parceiro de caçada Bibíkov, cuja amante se chamava Anna, a qual se suicidou na vida real, de modo muito parecido à personagem literária e ficcional de Anna Kariênina, suicidando-se também sob trilhos de trem. A estação de trem de Nevskii Prospekt – a principal rua de São Petersburgo até hoje – na Rússia torna-se famosa desde então.

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 grandiosamente 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, tendo 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/produz algo homogêneo e produz uma obra-prima. Em *Anna Kariênina*, o personagem Liévin encarna um papel de ponte, um papel mediático entre os camponeses e a alta sociedade. Liévin, apesar de ser alto proprietário, é preocupado com questões sociais camponesas, como, por exemplo, a criação de escolas agrárias (*ziemtsvo*). A obra de Tolstói é marcada pelas revoluções campesinas, o que faz de Tolstói um grande e importante escritor campesino.

O ano de 1861, apesar de ter sido um avanço, não constituiu uma revolução propriamente dita para os camponeses, que continuaram sendo explorados, o que foi um limite histórico da própria época. O ano de 1861 marca o começo da revolução, pois constitui o fim do feudalismo na Rússia, mas é só em 1905 que o movimento campesino encontra sentido numa outra revolução, consolidada de fato só em 1917, com a grande Revolução Russa. Na carta *Literatura de refugiados V* (16 de abril de 1875), ano de plena produção de *Anna Kariênina*, e presente no livro *Lutas de classes na Rússia* (2013), Marx escreve sobre a questão agrária na Rússia. Após 1861, os camponeses russos obtiveram 105 milhões *desjatines* (uma medida russa) de terra, e os latifundiários 100 milhões, o que aparentemente parecia bom, já que os camponeses tinham um pouco mais de terras. Porém, as terras dos nobres eram em média duas vezes mais férteis que as dos camponeses, de sorte que aí se instala uma desigualdade muito grande, fazendo do ano de 1861 um avanço, sim, mas não ainda uma revolução.

Dita despesa deixou os camponeses – maciçamente – numa situação de miséria extrema, completamente insustentável. Eles não só foram privados da maior e melhor parte de suas terras – de modo que, em todas as regiões férteis do império, a parcela de terra camponesa é pequena demais, nas condições agrícolas russas, para que dela se possa viver. Não só lhes foi

calculado um preço exagerado pela terra, adiantado pelo Estado e que agora aos poucos eles têm de amortizar com juros. Não só lhes foi imposta quase toda a carga do imposto territorial, ao passo que a nobreza escapa quase sem ônus (...) (MARX, 2013, p. 40).

Evidentemente, a questão campesina na obra de Tolstói não é casual. Tolstói, enquanto grande realista, sabe dar valor à necessidade social que se impunha à época. Inclusive, o chamado tolstoísmo (MACHEREY, 1974) que vigora justamente neste período (1861-1905), é uma ideologia na qual o rico proprietário de terra (no caso o escritor Tolstói) adota o ponto de vista do camponês na luta de classes, no caso, literária. Dentre as questões da sociedade russa da época, em *Anna Kariênina* também estão presentes, por exemplo, a construção das ferrovias russas e a distribuição de água. Outro personagem que é mediador desses conflitos é o Kariênin, que trabalha no setor público. Então, é neste período e sobre essas questões que escreve Tolstói, compondo um mundo, homogêneo à sua maneira de artista. O método de composição que Tolstói realiza, intensificando na sua arte esses aspectos da vida russa extensiva, consolidam o realismo.

No início do romance *Anna Kariênina*, em ocasião da chegada de uma das personagens principais, o futuro amante de Anna, conde Vrónski, junto a seu amigo e irmão de Anna, Oblónski, 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: a casualidade, 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. Estas categorias serão melhores estudadas no seu momento preciso.

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*. Explica Lukács: “*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).¹

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, como já foi explicado. Diz Aristóteles na *Poética*: “O nome é um som composto, significante, 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 “Aleksieï”. Tanto que na cena da reconciliação (segundo Lukács em *Teoria do romance*, 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 e à beira da morte por parto, que se reconciliem diante e por ela. No entanto, quando ela chama aos homens, ela diz somente “Aleksieï! Aleksieï!”, e, repetindo o nome, esclarece-se que ela está a chamar os dois companheiros – e não apenas um deles.

Portanto, o nome diz respeito à 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 caso genitivo 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 genitivo também pode ser marcado para indicar somente parentesco, no caso do gênero masculino, por exemplo, em “Aleksieï Aleksándrovitch”, denotando “Aleksieï, 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

¹ “Só a arte, a arte exclusivamente cria – com a ajuda da *mimesis*, uma contrafigura objetivada do mundo real, figura ela mesma considerada como mundo” (LUKÁCS, 1966, p. 256, minha tradução).

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 presente análise realizada aqui, o nome ganha importância, pois ele encarna a potência mimética, uma vez que é o nome aquele responsável por refletir imediatamente a realidade objetiva. Assim, essa importância que aqui se dá ao nome é por causa ainda da *mimesis*, uma categoria que eu pretendo estudar mais amplamente na minha dissertação, em dois sentidos: na teoria do reflexo, já que o nome Anna é um anagrama, e no sentido da criação literária, já que Anna não é um nome criado, mas retirado da própria realidade do Tolstói.

Prosseguindo, 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. Em *Anna Kariênina*, a crítica ao naturalismo se dirige ao escritor francês Daudet, um grande contista.

Lukács, em *Teoria do romance*, 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. Lukács, em *O romance histórico* dialoga com o Romantismo alemão de Goethe, Schiller, e o francês de Vítet e Merimée (*Carmen*). Trata-se dessa crítica ao Romantismo, um modelo literário em falência. Outro elemento que Figueiredo destaca é a popularidade da linguagem de *Anna Kariênina*, 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. 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. Isso também indica que Tolstói é inovador, e um escritor extremamente atual.

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,² e faz parte do deste projeto dissertar sobre a tragédia. Aristóteles ainda diz em *Poética*, que a tragédia não é só espetáculo cênico, mas que ela importante, sobretudo, pela estrutura dos atos, porque 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 fala 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 se vê à face da 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

² Do grego, *πάτος* (*pátos*), termo que origina, por exemplo, a “Páscoa”.

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 é de extrema importância.

Lukács diz no ensaio *Sobre a tragédia*, em *Arte e sociedade* (2011), que a história humana é uma sucessão de tragédias, e o trágico se observa tanto na vida quanto na arte. O tempo e o lugar que emergem o conflito sob forma trágica é resultado 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. Lukács ainda diz no mesmo artigo o seguinte:

Uma tal forma trágica, alcançada através da concentração artística, contém o elemento da necessidade. E este elemento eleva o caso singular acima do plano da casualidade, confere ao conflito e à experiência, um significado social, tornando-os típicos – e só esta tipicidade pode suscitar no espectador a catarse trágica, a profunda experiência de que, na representação, está representado o seu próprio destino social. (LUKÁCS, 2011, p. 264).

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 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 também. O indivíduo singular – no caso o leitor – torna-se melhor do que era, para além de si mesmo, humaniza-se.

Visto que a tragédia coloca em cena uma ficção, os acontecimentos dolorosos, aterradores que ela mostra na cena produzem um outro efeito, como se fossem reais. Eles nos tocam, nos dizem respeito. Eles são postos à distância, ao mesmo tempo que representados. No público, desvinculado deles, eles purificam os sentimentos de temos e de piedade que produzem na

vida cotidiana. Se os purificam, é porque em vez de fazê-lo simplesmente experimentá-los, trazem-lhe, através da organização dramática – com seu início e fim, o encadeamento combinado das sequências, a coerência de episódios articulados num todo, a unidade formal da peça – uma inteligibilidade que o vivido não comporta. Arrancadas da opacidade do particular e do acidental pela lógica de um roteiro que depura simplificando, reduzindo, sistematizando, os sofrimentos humanos, comumente deplorados ou sofridos, tornam-se, no espelho da ficção trágica, objetos de uma compreensão. Em relação às personagens e aos acontecimentos singulares, ligados ao quadro histórico e social que é o seu, adquirem um alcance e um significado muito mais amplo (VERNANT, 2011, p. 209-210).

É por isso que a tragédia (e a arte de forma geral) produz a autoconsciência humana. O leitor se *comove* – move em conjunto – com Anna e sentimos simpatia por ela – o mesmo páto – pois nos reconhecemos nela. 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 o Pierre-Vernant no seu artigo *O sujeito trágico: historicidade e transitoricidade* que a tragédia não nasceu para ser puramente lendária, mas também histórica, isto é, não puramente religiosa ou espiritual, mas pautada na materialidade da vida humana. O autor defende que este termo “transitoricidade” é a capacidade da tragédia de superar o seu próprio tempo histórico e poder durar. É assim também que fica provada a importância do conceito de tragédia para o marxismo, consistindo a tragédia não somente na representação dos fracassos humanos, mas também, e, sobretudo, das *vitórias*.

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*. Tolstói se vale não só da concepção trágica na sua figuração literária como também do drama, no sentido de uma figuração profunda de um conflito

interno. 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.

Anna não precipita só em ruína, mas se precipita a si mesma, isto é, se antecipa e se termina. O interessante aqui é notar como a vingança vem *antes* da recompensa, e tentar encontrar qual é o sentido disso. Porém, mesmo arruinada, ela ainda é capaz de lutar, de forma que Tolstói, mesmo literariamente compondo uma árdua tragédia, é capaz de por meio disso ensinar; afinal, Anna “sobrevivia fortemente a seus próprios escombros. O corpo caía em ruínas e a alma permanecia de pé.” (MARX, 2006, p. 35). Lembrando também que Tolstói, durante grande parte da sua vida, foi cristão ortodoxo, à exigência do costume russo.

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 o Liévin). Anna é protagonista, mas as outras personagens também apresentam força de protagonista, e muitas vezes roubam a cena. Lukács fala em *O romance histórico* de, como para falar da 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.

Dentro de um romance de mais de 800 páginas, como é o caso de *Anna Kariênina*, é preciso fazer um recorte, a fim de determinar o objeto de estudo. Duas personagens são escolhidas inicialmente, devido à sua importância, para elaborar este estudo: Anna Kariênina e Konstantin Liévin. 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, esfacelada, 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).

Agora, este trabalho vai 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. Eis o problema:

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 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. 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, 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 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 analisado, 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).

A dificuldade do trabalho artístico, sobretudo, o da pintura, para 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 mais 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. Diz Lukács, em *O romance histórico*:

O que nos importa é antes captar a profunda verdade estética nesse paralelo entre artes plásticas e drama. Ambas são formas de arte em que o mundo do homem é efetivado exclusivamente por meio da figuração do próprio homem. E deve-se apreender como, de tal ‘redução’ aos homens, surge uma representação enriquecida de todo o mundo do homem. Nessas considerações, procuramos esclarecer esse caminho para a plasticidade dramática do homem, o caminho para a sua individualização dramática, que é, ao mesmo tempo, seu caminho para o historicismo dramático. As condições dessa concepção e figuração do homem, e sua individualização, são as condições do verdadeiro drama (LUKÁCS, 2011, p. 150).

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, em *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.

Uma outra personagem importante a ser analisada é o Aleksiei Aleksándrovitch, o marido de Anna. Enquanto Anna e Vrónski estavam na Itália, ele permanece na Rússia cuidando da burocracia do próprio trabalho e do divórcio. 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* 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*”,³ já em *Coéforas* de Ésquilo as personagens se perguntam: agir ou não agir?⁴ Lembrando que Marx, erudito que era, lia todo ano as tragédias gregas no original. Lembrando o que o Marx disse no próprio *Manifesto Comunista*, que tudo o que é sólido se evapora no ar: este é momento em que Kariênin, Anna, Vrónski e Liévin, em algum determinado dentro do romance, veem-se diante de uma encruzilhada e precisam tomar uma decisão, um partido. Então, 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.

Ao fim do romance, Anna achava-se numa delicada situação social. Dúvidas pairavam sobre o casal rompido em relação ao divórcio, e dificuldades se travavam. 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, 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 um lugar de limbo. 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. Este trabalho irá se deter em um segundo momento do romance, o momento que Liévin contempla o retrato de Anna Kariênina, produzido pelo artista Mikháilov.

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

³ Ato III, cena 1: “Ser ou não ser, eis a questão”. Disponível em: <<http://goo.gl/rCfnYb>>.

⁴ Disponível em: <<http://goo.gl/DTw3dh>>.

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 afetuoso 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).

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. Como diz Jean-Pierre Vernant, “a pintura cria objetos plásticos, produtos de uma espécie do domínio visual: universo das formas, cores valores, expressão da luz e do movimento (...)” (VERNANT, 2011, p. 212).

Neste trecho de Tolstói, encontra-se a totalidade da arte, que consegue aliar tanto a ordenação da narração quanto o nivelamento da descrição. 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 categoria 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».⁵ É como se o retrato de Anna funcionasse como uma vida mais elevada e intensa do que a própria realidade objetiva. A realidade é uma totalidade estruturada, de forma que o realismo é o método literário apropriado para se reproduzir o automovimento da totalidade. Para tal, o escritor deve captar essa realidade como unidade contraditória entre essência e aparência. 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 Mikháïlov 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.

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).

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 ideologia e uma forma literária 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

⁵ “Eu pintei a você mais parecida do que na realidade você é.” (LUKÁCS, 1967, p. 255, minha tradução).

são *construídos*. Compondo essa mesa sobre ética, destaca-se aqui a importância da ação ética, pois é só ela – na arte e na vida – que conduz à liberdade.

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, este trabalho se conclui defendendo o triunfo grandioso do realismo em *Anna Kariênina*, triunfo este entendido na perspectiva engelsiana.

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. Este trabalho 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”.⁶

⁶ Disponível em: <<https://goo.gl/0cHMh3>>. Acesso em: 21 jun. 2015.

A criação literária por parte do 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 superação, que é uma superação no sentido do verbo alemão *aufheben*, superar, mas conservando.⁷ A possibilidade da superação na arte é a desfeticização, que produz consequentemente 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, a arte 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.

Referências bibliográficas

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

ÉSQUILO. **Coéforas**. Lisboa: Inquérito, 2002. Disponível em: <<http://goo.gl/DTw3dh>>.

FIGUEIREDO, Rubens. Duas famílias em uma só. In: TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. (Prefácio).

FREDERICO, Celso. **A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

⁷ Consulta ao dicionário MICHAELLIS: dicionário escolar alemão: alemão-português, português-alemão. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009, p. 29.

- LUKÁCS, György. *Estética – Tomo II: problemas de la mimesis*. Barcelona: Grijalbo, 1966.
- _____. *Estética – Tomo III: categorías básicas de lo estético*. Barcelona: Grijalbo, 1967.
- _____. **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).
- MACHEREY, Pierre. *Lenin, crítico de Tolstoi*. Trad. Gustavo Luis Carrera. In: MACHEREY, Pierre. *Para una teoría de la producción literaria*. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1974. (p. 102-135). Disponível em: <<http://goo.gl/5hkWT1>>.
- 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.
- _____. **Lutas de classes na Rússia**. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.
- RILKE, Rainer Maria. **O torso arcaico de Apolo** (soneto). Disponível em: <<https://goo.gl/ipRWAT>>. Acesso em: 21 jun. 2015.
- SHAKESPEARE, William. *The tragedy of Hamlet, prince of Denmark*. Moby Lexical Tools, Jon Bosak, 1999. Disponível em: <<http://goo.gl/rCfnYb>>.
- VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- TOLSTÓI, Liév. **Anna Kariênina**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2011.