

TÍTULO DO TRABALHO			
"ONDE HÁ NESSE MUNDO ESPAÇO PARA AGIR?" Impasses do realismo em <i>A morte de Ivan Ilitch</i>			
AUTOR	INSTITUIÇÃO (POR EXTENSO)	Sigla	Vínculo
Paula Alves Martins de Araújo	Universidade de São Paulo	USP	mestranda
RESUMO (ATÉ 150 PALAVRAS)			
<p>Para Lukács, a obra de Tolstói apresenta descontinuidades, que indiciam, por sua vez, a transformação do mundo social figurado - ele se torna mais rígido. Diante desse quadro, Lukács se interroga e conclui: "Onde há nesse mundo espaço para a ação? Tolstói vê e figura cada vez mais um mundo em que não há possibilidade de ação para o homem decente". Decisivo, também, é o posicionamento de Tolstói, que incorpora tanto a força quanto as parcialidades do movimento camponês russo. Daí também decorrem implicações para os personagens e o campo de ação possível: resta o dilema "capitular ou fugir". Assim, é possível notar que Tolstói se aproxima dos autores da "decadência do realismo". Mas, ainda assim, ele se torna um "continuador do grande realismo", da tradição que vem de Púchkin, de Balzac. Como isso é possível? É o que gostaríamos de mostrar, a partir de <i>A morte do Ivan Ilitch</i>.</p>			
PALAVRAS-CHAVE (ATÉ 3)			
Lukács; realismo; <i>A morte de Ivan Ilitch</i>			
ABSTRACT (ATÉ 150 PALAVRAS)			
<p>According to Lukács, Tolstoy's work is discontinuous, what indicates at its part the transformation of the social world that is figured – it becomes more rigid. Against this background, Lukács asks, "where in this world is there space for action?". The conclusion is that "Tolstoy sees and gives form more and more to a world where there is no possibility of action to the decent man". Crucial for that matter is also Tolstoy's position regarding the Russian peasantry movement. There are consequences to the characters and their possible field of action. Only the dilemma "to capitulate or to run" is left as a possibility. At this point he's close to the authors of the "decay of realism". Still he's, as Lukács states, a great realist, continuing on the track of Pushkin, of Balzac. How is that possible? This is what we would like to show based on <i>The death of Ivan Ilitch</i>.</p>			
KEYWORDS (ATÉ 3)			
Lukács; realism; <i>The death of Ivan Ilitch</i>			
EIXO TEMÁTICO			
A luta libertadora da cultura e da arte			

“ONDE HÁ NESSE MUNDO ESPAÇO PARA AGIR?”

Impasses do realismo em *A morte de Ivan Ilitch*

Paula Alves Martins de Araújo

1. Introdução

Uma das questões centrais do ensaio de Lukács sobre Tolstói é a descontinuidade de sua obra. Em romances de juventude, como *Guerra e paz*, Tolstói figura um mundo que é, assim afirma Lukács, muito mais permeável à “ação humana privada”. Depois, em *Ressurreição*, ou na novela *A morte de Ivan Ilitch*, as estruturas da sociedade tornam-se muito mais rígidas, apresentando um “caráter morto” muito mais acentuado. Por isso falar em um mundo “acabado”. Diante desse quadro, Lukács se interroga e conclui: “Onde há nesse mundo espaço para a ação? Tolstói vê e figura cada vez mais um mundo em que não há possibilidade de ação para o homem decente”. Gostaríamos de levar adiante esse questionamento, que expressa, assim entendemos, a situação de impasse diante da qual se vêem as artes, e a literatura realista, especificamente, depois de 1848. E, no caso de Tolstói, é preciso levar ainda em consideração que não só a alternativa revolucionária estava fora de seu horizonte; ele incorpora tanto a força quanto as parcialidades do movimento camponês russo. Desse posicionamento também decorrem, segundo Lukács, implicações para os personagens e o campo de ação que lhes é possível: resta o dilema “capitular ou fugir”.

Assim, é possível notar que Tolstói se aproxima, como não poderia deixar de ser, dos escritores que atuaram depois de 1848 – os autores da “decadência do realismo”. A despeito disso, ele é visto como um “continuador do grande realismo”, ou seja, da tradição que vem de Cervantes, de Púchkin, de Balzac. Como isso é possível? É o que gostaríamos de mostrar nesse trabalho, a partir de *A morte de Ivan Ilitch*.

2. Vitória do realismo e constituição da subjetividade artística

Tolstói renuncia deliberadamente à atividade política. Estava fora de seu horizonte ideológico a ação revolucionária, tal como defendiam os democratas e os socialistas. À época de *Guerra e paz* e até mesmo de *Anna Kariênina* – cabe essa distinção porque o posicionamento de Tolstói sofrerá uma forte inflexão ao longo de sua trajetória – ele acredita que seria possível resolver as questões ligadas à terra de um modo conciliatório¹. A estrutura de produção agrária, a situação dos proprietários, sua relação com os camponeses, tudo isso está sendo revolido com o crescente processo de capitalização por que passa a Rússia imperial naquele momento. Para Tolstói,

¹ Por que o que Tolstói acha é um elemento para se compreender a objetividade da obra (que nem sempre corresponde à opinião do autor)? Como afirma Lukács, a propósito do escritor alemão Wilhelm Raabe, “a verdade do figurado expressa a essência de Raabe; o que ele mesmo acha é importante na medida em que isso ressalta essa verdade e sua contraditoriedade; senão é apenas um problema a resolver, mas não um instrumento de comprovação” (LUKÁCS, 1964a, p. 421).

entretanto, seria possível chegar a uma solução desses impasses sem que os “representantes honestos [ehrlich] de sua classe” devessem enfrentar “um conflito trágico, sem saída” (LUKÁCS, 1964b, p. 203). A isso Lukács chama “ilusão”, uma avaliação errada das condições concretas do problema agrário, que se funda por sua vez em uma “compensação patriarcalista entre proprietários e camponeses” (LUKÁCS, 1964b, p. 197).

Diante dessa constatação, seria possível perguntar: por que essas ilusões de Tolstói quanto às saídas concretas que ele vislumbra para a questão dos camponeses, nesse primeiro período de seu desenvolvimento, não chegam a prejudicar a sua obra? Como esclarecer que justamente essas ilusões, que poderiam ser consideradas como pontos vulneráveis de sua personalidade literária, formam a base da grandeza épica de *Guerra e paz*? Essas perguntas podem ser reforçadas ainda por uma terceira, feita por Lukács em seu ensaio sobre Tolstói: por que suas obras juvenis não tem “traços provincianos”, diferentemente das obras de talentosos realistas do período tardio, como Wilhelm Raabe², cuja perspectiva também se prende a contradições em seu fundamento de classe³?

Todas essas perguntas nos levam a algumas considerações sobre a relação entre o autor empírico, a subjetividade estética⁴ e o surgimento da obra. Depois de 1930, e sobretudo nos textos sobre crítica literária de Lukács, isso se condensa em torno da fórmula cunhada por F. Engels, “triunfo do realismo”. Talvez o primeiro aspecto a se notar seja o que María Guadalupe Marondo, em um artigo sobre essa questão⁵, nomeia como “via afetiva”. Trata-se de uma certa predisposição do indivíduo que, “sem ser condição suficiente para um reflexo autêntico da realidade, ao menos o facilita”. Lukács insiste em diversos textos sobre a importância desse “componente afetivo”:

Em “Marx e o problema da decadência ideológica”, por exemplo, ele advoga por uma “cultura da vida afetiva” defendida por Górkí, que observou como depois da vitória do socialismo na URSS os leitores – e mais precisamente os pertencentes à

² O que seriam esses traços provincianos? Acreditamos que Lukács se refere ao filisteísmo [Philistertum, Spießertum]: “a interioridade de sua visão de mundo social, sua retirada da vida pública traz para o mundo que ele figura uma determinada estreiteza e ranço. Raabe é um figurador [Schilderer] excelente, visual e bastante diferenciado do conjunto de objetos e acontecimentos da vida exterior. Mas sua visão de mundo social dita a ele ações em que faltam a grande vida pública nos objetos e acontecimentos e cujo ambiente natural são sobretudo quartos enfumacados de jovens solteiros, confraternizações em tabernas” dr 443

³ Lukács aponta para o ponto de partida desses dois autores, o que assegura o caráter popular [Volkstümlichkeit] de suas obras (o que, por si, não é nenhuma condecoração artística): “Então Tolstói está ligado aos lados forte e fraco do campesinato russo, Raabe aos da pequena burguesia alemã de sua época” (LUKÁCS, 1964a, p. 450). Na obra de Raabe, esse vínculo tem por consequência as limitações que vimos acima: uma ausência de direção que o constrange, em certo sentido, ao filisteísmo [Spießertum]. No entanto, a análise de Lukács busca mostrar sobretudo “a progressividade social e a atualidade do desconcerto” de Raabe (LUKÁCS, 1964a., p. 451), ou seja, apontar de uma maneira matizada para o que há de artisticamente relevante em sua obra.

⁴ Nicolas Tertulian afirma que a subjetividade criadora é a autoconsciência [Selbstbewusstsein] que aparece na estética. Cf. “Eine Phänomenologie der Subjektivität”. Em: PASTERNAK, G. (org.) Zur späten Ästhetik von Georg Lukács. Frankfurt am Main: Vervuert, 1990, p. 89.

⁵ A autora enfatiza que a apropriação de Lukács dessa fórmula de Engels, “triunfo do realismo”, não se deu linearmente. De início, há ambiguidades quanto ao que se exige do autor empírico; isso vai se resolvendo à medida em que Lukács alcança maior clareza sobre a teoria do realismo. Na *Introdução para uma estética marxista*, a entrega à lógica da obra é o quesito fundamental, e por isso, do ponto de vista crítico, a obra ocupa o lugar central, e não o autor empírico.

vanguarda da classes trabalhadora – superavam mais rápido que os intelectuais e escritores os resíduos do capitalismo, na medida em que contavam com uma “cultura dos sentimentos”, com uma “base afetiva” muito mais sólida do que estes. Na *Éstetica*, por seu turno, ele assinala que o pertencimento à família, à classe ou à nação é experimentado como “afeto”, e para explicar a possibilidade de ampliar esse sentimento de pertença evoca, mais uma vez, a verdade spinozana segundo a qual o único que pode se opor eficazmente aos afetos são outros afetos. Há, portanto, em primeiro lugar, um componente afetivo na atitude valorada por Lukács, que podemos formular em termos de um “sentir-se parte” de certo destino comum (MARANDO, 2013, p. 20).

Essa dimensão da experiência do escritor com o mundo é formulada, também, através da ideia de “sensibilidade”, que o tornaria capaz de apreender aquilo que “movimenta mais profundamente a sociedade” (LUKÁCS, 1964b, p. 114), quer dizer, de figurar *de maneira típica* pessoas e o destino concreto dessas pessoas. Mais frequentemente, no entanto, Lukács se refere ao “ódio” para demarcar a posição de alguns escritores e sua vivência dos acontecimentos sociais. O ódio também cria vínculos de pertencimento, o ódio é o sentimento que Tolstói compartilha com “milhões do povo russo, que ‘já odeiam os senhores da vida presente, mas que ainda não chegaram na luta consciente contra eles, na luta consequente e que vai até o fim sem qualquer conciliação’” (LUKÁCS, 1964b, p. 178). Podemos dizer que o ódio é a base afetiva na qual Tolstói se ancora, e pelo que vimos até esse momento, a partir dessa base ele consegue uma perspectiva que favorece em suas obras a figuração realista.

Na obra, entretanto, esse afeto ganha uma configuração diferente. Não que haja uma diferença em seu conteúdo: sua amplitude e sua dinâmica se transformam no processo de criação, na medida em que a “subjetividade imediata” do escritor também se transforma. Segundo Nicolas Tertulian, ocorre uma “superação do estágio da pura singularidade”. Isso implicaria,

ao mesmo tempo, uma superação por meio da intensificação de determinadas características da experiência individual; essa generalização [verallgemeinerung] sui generis do vivenciado pode se objetivar no mundo da obra com diversas reflexões [Rückstrahlungen] na totalidade intensiva desta última (...), sem conduzir a uma universalidade abstrata, como seria o caso nas generalizações científicas (TERTULIAN, 1990, p. 87)

Pode surgir, segundo Lukács, na elaboração do reflexo artístico da realidade, uma contradição entre os preconceitos, as convicções e até mesmo entre a visão de mundo do autor e aquilo que é esteticamente relevante, isto é, aquilo que organiza o todo da obra, o seu núcleo. E o que é característico do processo criativo artístico é que o resultado desse conflito pode “se fixar figurativamente na obra enquanto algo que contradiz os preconceitos e até mesmo a visão de mundo

do artista, que esse nível mais alto ganha uma figura artística, sem que com isso tenha que ocorrer na pessoa privada particular do artista um desenvolvimento correspondente” (LUKÁCS, 1969, p. 703). Isso é algo característico na obra de Tolstói: “(...) ele refletiu [wiedergespiegelt] determinados traços muito essenciais dessa realidade de maneira verdadeira e por isso, sem saber, contra seus objetivos conscientes, tornou-se aquele que figurou literariamente determinados lados desse desenvolvimento revolucionário” (LUKÁCS, 1964b, p. 189).

Essa é a “correção” que o triunfo do realismo exerce na personalidade criadora. Como isso acontece? “As simpatias e antipatias do escritor por pessoas e classes e por isso por seus personagens são determinadas politicamente, pela sua visão de mundo” (LUKÁCS, 1981, p. 134) – é o que Lukács afirma em uma seção de “Marxismo e proudhonismo na literatura” que trata sobre o “triunfo do realismo”; mas, ele continua, essas tendências do escritor aparecem na obra de maneiras diferentes, dependendo do modo de figuração: de um lado, temos os escritores que veem no particular o universal; de outro, aqueles que procuram no geral o particular. No caso destes, a visão de mundo tem uma influência direta maior sobre o mundo figurado na obra⁶.

Assim, o modo como o escritor figura a realidade pode ser algo que facilita, ou, pelo contrário, algo que se impõe como um obstáculo para o “triunfo do realismo”. Mas, para investigar a relação entre visão de mundo e as obras de arte, faz-se necessário uma perspectiva histórica concreta. E, segundo Lukács:

A concretude histórica exige a cada vez a investigação de como atua uma determinada visão de mundo sob condições históricas determinadas sobre um escritor determinado. Essa investigação exige portanto por um lado, a compreensão correta do desenvolvimento capitalista e a do papel das diversas visões do mundo nela, por outro, deve se concentrar na relação recíproca concreta na criação do próprio escritor (LUKÁCS, 1981, p. 132).

Com isso, retornamos à revolta camponesa. Existe um conflito aberto entre os camponeses e os proprietários de terra, os bastiões remanescentes do feudalismo em desintegração⁷. Mas isso não significa que os camponeses partilhassem do princípio de que “o inimigo do meu inimigo é meu amigo”: sua revolta se volta igualmente contra o capitalismo em processo de expansão na Rússia. Pois, como afirma Lênin, “o campo patriarcal, emancipado recentemente da servidão, foi literalmente entregue ao capitalista e ao coletor de impostos para serem espoliados e saqueados”. A revolta camponesa se caracteriza portanto tanto como uma recusa tanto restos feudalistas na Rússia imperial como um protesto contra o visível avanço do capitalismo.

⁶ Cf. LUKÁCS, 1981, p. 132.

⁷ Veja-se o que diz Lênin: “Em uma série de grandes obras, as quais ele [Tolstói] produziu durante mais de meio século que durou sua atividade literária, ele pintou sobretudo a velha, a Rússia pré-revolucionária, a qual permaneceu em um estado de semi-servidão até mesmo depois de 1861 – Rússia rural dos donos de terra e dos camponeses” (LENIN, 1986, p. 304).

É desse ponto de vista que podemos entender o sentido progressista das contradições existentes na visão de mundo de Tolstói. O que é fundamental é que elas expressam uma recusa dos princípios sobre os quais se baseia o mundo burguês, uma recusa da deformação da personalidade humana, ainda que objetivamente elas se alinhem com a burguesia⁸ (a despeito do caráter particular da revolução burguesa na Rússia, ela não deixa de ser uma revolução burguesa⁹):

Suas acusações incessantes contra capitalismo – acusações permeadas pela mais profunda emoção e a mais ardente indignação – transmitem todo o horror sentido pelo campesinato patriarcal no advento do novo inimigo, invisível e incompreensível (...) destruindo todos os “pilares” da vida rural, trazendo em seu trem uma ruína sem precedentes, pobreza, fome, selvageria, prostituição, sífilis – todas as calamidades presentes na “época da acumulação primitiva”, agravadas em cem vezes pela transplantação para solo russo dos mais modernos métodos de pilhagem criados pelo todo poderoso Monsier Coupon (LENIN, 1986, p. 306).

Mas não devemos pensar que, ao circunscrever e determinar o sentido das ilusões de Tolstói, resolvemos o problema inicialmente posto. A recusa do mundo da burguesia, a despeito de seu conteúdo progressista, não seria suficiente para que as ilusões de Tolstói não deformassem suas obras. Muitos escritores europeus desse período opõem-se, também, ao desenvolvimento da sociedade burguesa; suas obras, no entanto, não extrapolam os limites estreitos do naturalismo:

Não há escritores significativos nesse período que não tivessem feito oposição, revoltada ou irônica, ao desenvolvimento da sociedade burguesa. Mas a moldura geral dessa oposição, a possibilidade artística de sua expressão eram essencialmente determinadas, estreitadas e limitadas por esse desenvolvimento da sociedade burguesa, pela virada da ideologia burguesa. O mundo burguês da Europa ocidental perdeu todo heroísmo, toda iniciativa e independência (...) Se eles [escritores] queriam, em virtude de uma ávida [lebendig] nostalgia por grandeza, ir além dessa realidade, então eles não encontravam material vital [Lebensstoff] que os permitisse ascender através de concentração artística até uma grandeza autêntica [lebenswahr] (LUKÁCS, 1964b, p. 187).

Assim, o que faz com que as ilusões de Tolstói não prejudiquem a composição de suas obras, diferentemente do acontece com Flaubert e seus preconceitos subjetivos, é que elas se fundam e são sustentadas por um movimento social. É nesse sentido que a revolta camponesa russa pode criar as condições para o triunfo do realismo na obra de Tolstói. “Todas as ilusões”, afirma

⁸ Lênin afirma que “por outro lado, os camponeses revolucionários (os Trudoviks e a União camponesa), que lutaram pela abolição de toda forma de posse até a ‘abolição da propriedade privada’, lutaram precisamente enquanto proprietários, enquanto pequenos empresários” (LENIN, 1986, p. 112).

⁹ Para Lênin, “foi uma revolução burguesa porque seu objetivo imediato era derrubar a autocracia tsarista, a monarquia tsarista, e abolir o fundiário, mas não derrubar a dominação da burguesia” (LENIN, 1986, p. 305)

Lukács, “todas as utopias reacionárias de Tolstói, do significado ‘redentor para o mundo’ da teoria de Henry George à teoria da não-resistência estão ancoradas sem exceção nessa situação particular dos camponeses russos” (1964b, p. 191)¹⁰. Não é sempre que as concepções de mundo equivocadas de um escritor podem ser superadas, em sua obra, pela torrente da realidade. Essa retificação pressupõe que nas ilusões se manifeste uma necessidade histórica:

Dizíamos que os traços reacionários, que podem se manifestar na concepção de mundo de grandes escritores realistas, não impedem a representação abrangente, correta e objetiva da realidade social. Faz-se necessário precisar essa afirmação. Pois não se trata de tendências de visão de mundo quaisquer. Apenas aquelas ilusões do escritor que são fundadas necessariamente em um movimento social, cuja expressão poética é o escritor, que, enquanto ilusões são frequentemente ilusões trágicas, necessárias no plano da história mundial, não serão um obstáculo insuperável para uma tal figuração objetiva da sociedade (1964b, p. 191).

Vemos assim que para Lukács a constituição da consciência, da visão de mundo está indissociavelmente ligada à “especificidade das situações historicamente objetivas” (TERTULIAN, 1986, p. 85). De um modo geral, segundo Lukács, existe uma “contradição dialética” entre a visão de mundo e a obra dos escritores significativos do século XIX – ele menciona Balzac, Tolstói e Gógol¹¹. As raízes disso estariam na própria estrutura da sociedade burguesa. Nesse sentido, o reconhecimento de que o contraditório, “precisamente em sua contraditoriedade”, seria a “forma necessária e adequada da aparição da riqueza e complexidade do desenvolvimento do processo revolucionário” é o que, segundo Lukács, diferencia a análise de Lênin sobre Tolstói, sua visão profunda sobre a “base social da arte de Tolstói” (LENIN, 1986, p. 177).

Quando *Guerra e paz* foi escrito, existia uma conjunção favorável entre o momento histórico e a figura de Tolstói, enquanto subjetividade criadora. Lukács ressalta, entretanto, que o sucesso de Tolstói não teria sido um caso isolado: “o período em que Tolstói atuava na literatura mundial é também aquele período em que as literaturas russas e escandinavas, de repente e com uma velocidade sem igual, assumem um papel de liderança na literatura européia” (LUKÁCS, 1964b, p. 183). Isso é algo novo, pois até aquele momento “a grande corrente da literatura mundial

¹⁰ Isso fica mais claro, quando lemos o que diz Lenin a esse respeito: “Por um lado, séculos de opressão feudal e décadas de uma pauperização acelerada pós-reforma acumularam montanhas de ódio, ressentimento e determinação desesperada. A batalha para varrer completamente a igreja oficial, os proprietários e o governo dos proprietários, para destruir todas as velhas formas e maneiras de propriedade da terra, para limpar a terra, para substituir o estado policial classista por uma comunidade de pequenos camponeses livres e iguais – essa batalha é a tônica de todo passo histórico que os camponeses deram em nossa revolução [...]. Por outro lado os camponeses, lutando na direção de novas formas de vida, tinham uma ideia muito crua, patriarcal, semi-religiosa de que tipo de vida deveria ser, por que tipo de luta a liberdade poderia ser ganha, que líderes poderiam ter nessa luta, qual era a atitude da burguesia e da *intelligentsia* burguesa com relação aos interesses da revolução camponesa, porque era necessária a deposição forçosa da norma tsarista para abolir o regime de latifúndio. Toda a vida passada ensinou-os a odiar o proprietário e o oficial, mas não ensinou, e não poderia ensinar, onde procurar as respostas para todas essas perguntas” (LENIN, 1986, p. 177).

¹¹ LUKÁCS, 1964b, p. 91.

era dominada pelos principais países ocidentais, pela Inglaterra, França e Alemanha” (LUKÁCS, 1964b, p. 183). O que explica essa mudança? Segundo Lukács, o que exerceu um papel fundamental nisso foram os “elementos estranhos [fremdartig] de sua temática e de seu modo de representação” (LUKÁCS, 1964b, p. 183). Afinal, a influência desses autores se inicia durante a crise do realismo burguês e está ligada à “aspiração por uma arte realista grandiosa e atual” (LUKÁCS, 1964b, p. 184).

O impacto das literaturas russa e escandinava se baseia, fundamentalmente, no fato de que nelas aqueles problemas que ocupavam a literatura ocidental em meados do século XIX são resolvidos de uma maneira “muito mais radical, mesmo que essas soluções possam parecer exóticas em um primeiro relance” (LUKÁCS, 1964b, p. 184). O papel assumido pelos escritores escandinavos (Ibsen) e russos (Tolstói, Turguêniev), no momento em que Tolstói alcança um sucesso mundial, evidencia a diferença entre as condições de produção nesses países e as da Europa ocidental:

(...) em uma época, em que se perde em medida crescente toda força de caráter, iniciativa e independência no cotidiano burguês, em que os escritores honestos conseguem figurar apenas a oposição entre arrivistas vazios e vítimas ingenuamente estúpidas (Maupassant), é figurado aqui [literaturas russa e escandinava] um mundo em que os homens lutam contra a degradação do homem pelo capitalismo com uma intensidade furiosa, ainda que com uma inocuidade trágica (LUKÁCS, 1964b, p. 186).

Isso é possível porque os pressupostos do “grande realismo” ainda eram efetivos nesses países (ao menos até os anos 1880). É claro que o realismo assume uma cor local, de acordo com a situação histórico-social específica de cada lugar. Embora seja possível identificar a essa altura semelhanças entre o desenvolvimento da Rússia e dos países escandinavos, não existe uma equivalência¹². Identificar essa semelhança é suficiente apenas dentro de um quadro geral. E para compreender de um modo *geral* essa influência das literaturas russa e escandinava no restante da Europa, basta, segundo Lukács, ressaltar quais são os pressupostos comuns: “desenvolvimento capitalista tardio, menor significado da luta de classes entre proletariado e burguesia no processo social global e conseqüentemente a ausência ou ao menos a manifestação menos evidente dos traços apologéticos na ideologia geral” (1964b, p. 188)

3. A via russa

Podemos notar que existe uma “conexão intrincada, complicada entre fatores objetivos e subjetivos” (LUKÁCS, 1964b, p. 111), na definição da personalidade literária do autor. Esta surge e

¹² Lukács menciona o sentido diferente que o desenvolvimento retardatário do capitalismo tem na Noruega e na Rússia, cf. LUKÁCS, 1964b, p. 188.

se sustenta no contexto de determinada correlação de forças; assim, na medida em que há deslocamentos e rearranjos no quadro social, isso pode reorientar as coordenadas da visão de mundo, levando à ênfase de certos aspectos, à redefinição desta ou daquela expectativa – o que, por sua vez, tem um impacto sobre as formas artísticas. Tendo-se em vista a figura de Tolstói, esse é um problema que merece atenção particular. Sua trajetória literária compreende mais de uma fase, caracterizando-se por desvios significativos. Em uma ponta, temos uma obra como *Guerra e paz* (1869), cujo fôlego grandioso, verdadeiramente épico, leva a comparações com as antigas epopéias; obras como *Ressurreição* ou *A morte de Ivan Ilitch* não deixam, por seu turno, de respirar uma atmosfera épica, e no entanto, mostram mais proximidade com o romance europeu moderno. Lukács entende que essas notáveis diferenças entre as produções respondem ao desenvolvimento de Tolstói, de sua personalidade artística, em paralelo com o desenvolvimento social da Rússia.

Se, na década de 1860, certas ilusões de Tolstói quanto a maneira como poderia ser resolvida a questão dos camponeses lançaram as bases para a “grandeza épica” de *Guerra e paz*, o abalo dessas ilusões, com o avanço das “tendências corrosivas capitalistas”, faz com que a estrutura de suas obras também se modifique. Torna-se claro para Tolstói a certa altura que a destruição da velha Rússia, a reviravolta em sua história¹³ não melhora a condição de vida dos mujiques; pelo contrário, o desenvolvimento do capitalismo significa, como afirma Lênin, “novos horrores de ruínas, morte por inanição, vida de sem-teto junto às camadas mais baixas da população urbana, e assim por diante” (LENIN, 1986, p. 315). Pois o “prédio podre do feudalismo” não foi posto de fato abaixo: “à antiga baixeza juntou-se a nova, a capitalista, e a aumentou” (LUKÁCS, 1964b, p. 85). Ao final de sua vida, afirma Lukács, Tolstói vê a classe dominante como um “bando de vilões e parasitas” (LUKÁCS, 1964b, p. 197).

Vemos assim que o que poderíamos julgar como a questão fundamental de Tolstói, a cisão entre os de “cima” e os de “baixo”, que em *Guerra e paz* se ramifica no ponto de vista interior ou exterior, na dualidade da representação, na verdade, não se modificou. Em sua trajetória, Tolstói vai por “caminhos confusos”, muitas das suas ilusões são destruídas e substituídas por ilusões novas; mas, para Lukács, quando Tolstói “figura verdadeiramente como um grande escritor”, ele sempre mostra a divisão entre camponeses e proprietários, entre explorados e exploradores:

Em obras de juventude como *Os cossacos* essa irreconciliabilidade aparece ainda numa figura idílico-elegística. Em *Ressurreição*, Maslova responde às explicações de remorso de Nekhlíudov: “Devo ajudar-lhe apenas a salvar sua alma. Você teve nessa vida desejo por mim e agora quer que também no além você consiga a salvação através de mim!”. Todos os meios artísticos exteriores e interiores mudaram, as diversas visões de mundo se seguem umas às outras, mas essa

¹³ Lênin lembra um trecho notável a esse respeito, cf. LENIN, 1986, p. 309.

figuração das “duas nações” constitui o núcleo de toda a obra da vida de Tolstói (LUKÁCS, 1964, p. 199-200).

A divisão entre camponeses e proprietários, a “dualidade das ‘duas nações’” continua sendo o eixo da representação; mas a distância de Tolstói quanto à classe dominante russa torna-se ainda maior em sua fase de maturidade, cresce ainda mais o estranhamento de Tolstói diante dos “senhores”. A certa altura, torna-se muito claro para o romancista que a via russa (nos termos de Lênin, o “capitalismo asiático”) é ainda mais cruel, ainda mais opressiva do que a produção capitalista na França ou na Inglaterra. Algo bastante próximo do que Marx havia notado quanto ao desenvolvimento do capitalismo na Alemanha:

Onde a produção capitalista se implantou plenamente entre nós, por exemplo, nas fábricas propriamente ditas, as condições são muito piores do que na Inglaterra, pois falta o contrapeso das leis fabris. Em todas as outras esferas, tortura-nos – assim como em todo o resto do continente da Europa ocidental – não só o desenvolvimento da produção capitalista, mas também a carência do seu desenvolvimento. Além das misérias modernas, oprime-nos toda uma série de misérias herdadas, decorrentes do fato de continuarem vegetando modos de produção arcaicos e ultrapassados, o seu séquito de relações sociais e políticas anacrônicas. Somos atormentados não só pelos vivos, como também pelos mortos. *Le mort saisit le vif!* (MARX, 1996, 130-1)

O mundo estatal-social, tal como Tolstói o vê em sua juventude e no início da idade adulta, é, segundo Lukács, uma “estrutura [Gefüge] verdadeiramente frouxa com poros muito amplos”. Assim, em um primeiro momento, a “forma ainda semi-patriarcal da servidão”, como se pode observar em *Guerra e paz*, abre margens para um movimento livre, para a autonomia e a autoatividade em *espaços locais e privados*. Com a modificação do desenvolvimento histórico, conseqüentemente se modificam os juízos de Tolstói sobre o Estado e a sociedade, e isso muda o seu modo de representação (cf. LUKÁCS, 1964b, p. 215). Tolstói observa muito precisamente que o traço do estado autocrático russo se insere em um processo em que “o poder estatal *cada vez mais* se afasta [entfremdet] da sociedade russa” (LUKÁCS, 1964b, p. 214). Assim, o que nas obras de juventude, como *Guerra e paz*, ainda podia ser organizado a partir de um ponto de fuga idílico, vive sob constante ameaça nos romances posteriores, em que o acento dominante é o da crise:

A obra de juventude *Os cossacos* assim como outras novelas caucasianas inaugurais trazem em sua concepção de sociedade central traços muito semelhantes a *Guerra e paz*, enquanto o fragmento tardio *Khadji-Murát*, que se passa tematicamente no mesmo período, já mostra uma estrutura mais maçica com muito menos poros para a atividade humana privada (LUKÁCS, 1964b, p. 215).

Esse novo posicionamento de Tolstói diante da realidade de seu tempo precipita assim o desdobramento de certas contradições internas à sua obra. Dissemos que, em *Guerra e paz*, Tolstói menospreza o significado da ação consciente, e até mesmo no caso dos exploradores. Estaria aí, segundo Lukács, o motivo pelo qual o romance sobre o decembrismo, planejado por Tolstói durante muito tempo e que, ao final das contas, resultou em *Guerra e paz*, nunca pôde ser realizado. Embora os melhores entre os personagens caminhem na direção do decembrismo (Andrei, Pierre), o plano inicial de Tolstói não pode extrapolar esse limite e permanece “um movimento na direção do decembrismo e não conduz a ele de fato” (LUKÁCS, 1965, p., 105). Nisso consiste a “ambiguidade da figuração de Tolstói da vida popular histórica” (LUKÁCS, 1965, p. 105). O que Lukács nota é que essa ambiguidade impele Tolstói do passado para o presente, do romance histórico para o romance social [Gesellschaftsroman]:

Guerra e paz lançou – na forma de uma ampla figuração da vida econômica e moral do povo – o grande problema de Tolstói da questão dos camponeses, da relação entre diversas classes, camadas e indivíduos com essa questão. *Anna Kariênina* mostra o mesmo problema depois da libertação dos camponeses, em um nível de desenvolvimento mais alto do recrudescimento das oposições (...) (LUKÁCS, 1965, p. 105).

Diferentemente de *Guerra e paz*, em que o idílio rural por vezes se mostra ameaçado (a falência da família Rostóv apresenta de maneira típica, segundo Lukács, a falência do aristocrata que ainda vive à moda antiga), em *Anna Kariênina*, o “inimigo mostra abertamente sua careta capitalista” (LUKÁCS, 1964b, p. 203). Para Lukács, “a aproximação temática do romance europeu mostra, na superfície, a aproximação dessa crise”. Nesse romance, a ameaça não se mostra apenas na decadência material de alguns exemplares da nobreza feudal; Tolstói expõe abertamente a via de passagem ao capitalismo, a qual ele rechaça e recrimina com furor. Ao comparar personagens desses dois romances, a partir da semelhança dos problemas que eles procuram resolver, Lukács torna bastante claro qual é o seu ponto:

Konstantin Liévin, que no fundo retoma os problemas de Nikolai Rostóv do final do romance anterior, não pode mais resolvê-los dessa maneira simples e irrefletida. Ele não luta apenas para uma solução de sua situação material enquanto proprietário fundiário, a fim de não depender da capitalização da agricultura; ele conduz um combate interior incessante, crítico, para tornar crível para si mesmo a justificativa de sua vida enquanto proprietário fundiário, isto é, enquanto explorador dos camponeses (LUKÁCS, 1964b, p. 203).

São as “dissonâncias” que se intensificam com o desenvolvimento do capitalismo e que se infiltram na composição do romance. Sua rigidez “mais europeia, mais dramática” se combina com

um curso da ação “menos confortável, menos jubiloso e menos despojado” (LUKÁCS, 1964b, p. 203). Nesse sentido, *Anna Kariênina* pode ser considerada uma obra de transição: “ela tem muitas características estilísticas do período inicial, mas já aponta claramente para o período posterior de crise, é superficialmente [äußerlich] muito mais romanesca que *Guerra e paz*” (LUKÁCS, 1964b, p. 203).

Tendo isso em vista, devemos nos voltar novamente para a fase tardia de produção de Tolstói, e mais especificamente, para o fato de que, segundo Lukács, nela o escritor russo adentra no período de decadência do realismo. Essa tensão entre uma aproximação do novo realismo e a continuação do grande realismo é central na interpretação de Lukács. É inevitável que a partir da segunda metade do século XIX Tolstói tenha que se haver com o problema da figuração de homens medianos, tal como o fez Flaubert. No entanto, Tolstói formula em suas obras saídas para esses problemas que, ao invés de se filiarem ao novo realismo, o tornam um “grande realista ao antigo estilo” (LUKÁCS, 1964b, 222), ao estilo de Balzac. E, para Lukács, o ápice desse estilo tardio é a novela *A morte de Ivan Ilitch* (LUKÁCS, 1964b, 204). É possível desentranhar e desenvolver a partir de suas concepções literárias uma análise dessa obra, pinçando os poucos comentários que tratam diretamente dela, juntando-os a interpretações mais gerais. É o que faremos na próxima seção.

4. Novela em tom menor: *A morte de Ivan Ilitch*

A última cena de *A morte de Ivan Ilitch* é paradoxal. Algo notável finalmente acontece com Ivan Ilitch, o que contrasta com a história pregressa do protagonista. Nesse momento, culmina um processo que se inicia com sua doença. Podemos considerar que ela instaura uma ruptura, que é um dos aspectos fundamentais da novela. Antes, Ivan Ilitch vivia sua vida de acordo com os ideais da “decência”. Isso é algo que emerge na narrativa com a insistência de um leitmotif, pontuando a apreciação que o narrador faz a essa altura sobre a vida de Ivan Ilitch, ao situá-lo entre os outros, como um ser comum. No entanto, se durante o período tranquilo de sua vida Ivan Ilitch agia como “todas as pessoas de um determinado tipo”, é somente quando sua doença se manifesta que ele vivencia “algo terrível, novo e muito significativo”, e que, a despeito dessa singularidade (ou justamente por causa dela) permanece incompreendido por todos. Assim, é importante notar que a manifestação do sintoma instaura uma dualidade entre exterior e interior. Para os outros, a doença aparece apenas como um quadro clínico, mas isso faz com que o próprio Ivan Ilitch se volte para dentro, porque ele entende que vivencia na verdade algo terrível.

Mesmo para Ivan Ilitch, a compreensão dessa novidade, que se instala nele, à revelia, não se dá sem dificuldades. Ela se dá por meio de recuos e avanços, tortuosa, até ganhar uma feição mais acabada, nos últimos momentos. “No fundo” – e devemos destacar a escolha dessa palavra – “algo

alumiou”, é o que afirma o narrador, quando em seu leito de morte Ivan Ilitch se dá conta de que “era tudo outra coisa”, isto é, de que tinha vivido errado todo esse tempo. Desse modo, deslinda-se a questão inicial, que começa a apontar já na primeira visita ao médico – nessa ocasião, ele estranha a indiferença e o formalismo do doutor, o mesmo comportamento “*comme il faut*” que ele, Ivan Ilitch, havia prezado e mantido durante toda a vida. Ainda que relute, buscando justificar suas escolhas, tentando ocultar o embuste de que fizera parte até então, pouco antes de morrer ele se liberta (a si e aos outros, afirma o narrador) dos tormentos. Esse termo de ares religiosos, dos quais não está de fato isento, indica a um só tempo a dor lancinante que faz com que Ivan Ilitch grite incessantemente sua dor de consciência.

No início da doença de Ivan Ilitch não se podia prever, contudo, esse final trágico. Pouco tempo após cair da escada e ir de encontro ao chão, Ivan Ilitch passa a sentir uma “certa sensação desagradável do lado esquerdo do estômago”. No entanto, isso que parecia uma ninharia, que àquela altura nem sequer podia chamar de doença, começa a se intensificar. Ivan Ilitch torna-se alguém mau humorado, e as brigas entre ele e sua esposa se tornam frequentes: “Este mau humor, que crescia continuamente, começou a estragar o caráter da vida leve e decente que se instaurara um dia na família Golovin”. Ninguém desconfiava do que estava acontecendo; por isso parecia a Práscovia que seu marido tinha um gênio horrível, quando na hora do jantar ele começava a implicar com pequenas coisas. Com a escalada dessa irritação despropositada, no entanto, torna-se claro *para o próprio Ivan Ilitch* que ele estava doente. Por sugestão de sua esposa, ele vai ao médico para se tratar. É durante a primeira consulta médica que tem início um fenômeno muito particular, e que irá pontuar a novela a partir de então: Ivan Ilitch começa a estranhar uma maneira de agir que ele havia prezado, e até mesmo desejado, até aquele momento.

Ninguém notava o seu estranhamento, e todos que viviam com ele continuavam sem poder compreendê-lo. Por isso, levavam a vida como de costume. Mas Ivan Ilitch não era indiferente a essa indiferença para com sua condição peculiar. Isso, na verdade, atormentava-o e ele regia com fúria contra qualquer dissabor que pudesse dificultar o seu tratamento: “(...) dizia precisar de tranquilidade, vigiava tudo o que infringia essa tranquilidade, e exaperava-se à menor infração”. Assim, essa dualidade que, como dissemos, instaura-se entre exterior e interior faz com que, diante dos outros, o personagem se veja como um espécie de joio, que se alastra e destrói a atmosfera habitualmente leve e agradável das noites de uíste:

Eles jantam e dispersam-se, e Ivan Ilitch fica sozinho, com a consciência de que a sua vida está envenenada, que ela envenena a vida dos demais e que este veneno não se enfraquece, mas penetra cada vez mais o seu ser.

E era preciso ir para a cama com a consciência disso, acrescida de dor física e de horror, e frequentemente passar sem dormir a maior parte da noite, devido à dor.

(...) E sozinho tinha que viver assim à beira da perdição, sem nenhuma pessoa que o compreendesse e se apiedasse dele (TOLSTÓI, 2007, p. 44).

O estranhamento de Ivan Ilitch se intensifica, se aprofunda, levando-o a se isolar, mas, desta vez, a sua solidão é a consequência do estranhamento que ele experimenta não diante de uma atitude na qual ele se reconhecia (como a do médico), mas daqueles que antes eram próximos, sua família e amigos. Sem que esse estranhamento desapareça, a sensação desagradável (o primeiro nome da dor) de Ivan Ilitch assume progressivamente uma outra forma, diferente de um conflito entre o herói e o ambiente. Ela se torna um caso íntimo, que força a consciência e a reflexão em torno da morte.

Desde o início da doença, dormia sozinho, num quartinho junto ao seu escritório. Foi para ali, despiu-se, apanhou um romance de Zola, mas não o leu, e ficou pensativo. (...) Algo sugou-lhe o coração, sua cabeça turvou-se. “Meu Deus, meu Deus! – disse ele. – De novo, de novo, e nunca há de parar.” E de repente, o caso se lhe apresentou por uma face completamente oposta. “O ceco! O rim – disse a si mesmo. – O caso não está no ceco, nem no rim, mas na vida e...na morte. (TOLSTÓI, 2007, p. 46-7)

A partir disso, a ideia da morte torna-se incontornável para ele. Ela o lança em pensamentos sombrios, que ele procura repelir através de alguma atividade que, em outros tempos, “ocultava, escondia, anulava a consciência da morte”. Por isso, ele continua a sua atuação profissional no tribunal. Mas nada podia de fato esconder dele o seu caso: “de repente, em meio à sessão, a dor do lado iniciava, sem dar nenhuma atenção ao desenvolvimento do caso judiciário, iniciava o trabalho com o *seu* caso, aquele trabalho sugador”. Isso aprofunda o conflito de Ivan Ilitch e faz com que ele ultrapasse o seu aspecto fisiológico e se torne algo cada vez mais espiritual, aumentando a distância entre ele e os outros. Estes ocultam a dimensão trágica de seu caso, porque se trata de uma inconveniência (como um homem que exalasse mau cheiro em uma sala de visitas). Uma inconveniência que tem raízes bem determinadas, pois é um pressuposto socialmente compartilhado que homens como o Ivan Ilitch, “com todos os [seus] sentimentos e ideias”, não poderiam morrer. Ivan Ilitch sabe disso, e sente isso, pois foi o que sustentou durante toda a sua vida. No entanto, esse consenso entra em choque com a consciência da morte que agora se impõe a ele. São essas ideias opostas que geram o conflito interior , espiritual.

Ivan Ilitch repõe e desdobra incessantemente essas duas alternativas, a impossibilidade da morte e a sua proximidade. Ele não consegue, contudo, expressar para os outros essa mudança em sua vida interior, esbarrando em uma incompreensão geral. Apenas Guerássim, o copeiro da casa, que encara sem rodeios a morte, parece apaziguar e confortar o seu patrão. Com ele, Ivan Ilitch consegue estabelecer uma relação próxima ao seu novo ideal: sem dissimulação quanto à

proximidade da morte, e, por isso, sem indiferença. Ivan Ilitch espera que os outros se compadeçam dele, mas ele mesmo conhece as razões da impossibilidade disso: “ele sabia que era um juiz importante, que em parte já tinha uma barba grisalha (...)”.

Nessa compreensão se insinua algo que mal chega a ser formulado na narrativa. Embora fique afirmado que Ivan Ilitch e Guerássim conversassem, e que este compreendia a situação, os diálogos que são representados giram em torno de seu trabalho, que, ao ajudar Ivan Ilitch, está exercendo uma função que não é a sua. E, apesar disso, Guerássim trabalha com leveza, o que se funda em qualidades que são afirmadas algumas vezes: bondade, simplicidade, força, vitalidade. De fato, uma exceção no meio social de Ivan Ilitch. Mas chama a atenção, ao mesmo tempo, que essa possibilidade única de um vínculo afetivo não se realize completamente. Esta seria a ocasião para que a mudança pela qual passa Ivan Ilitch se expressasse e ganhasse fôlego a partir da interação, da troca humana. Em outras palavras, na sua boa relação com Guerássim, o conflito interior poderia se exteriorizar.

Essa seria, no entanto, uma falsa saída. É bem provável que, assim, o desenvolvimento de Ivan Ilitch pudesse alcançar uma intensidade verdadeiramente dramática. Ao invés de monólogos, as cenas decisivas poderiam ser impulsionadas por diálogos. Mas isso seria apenas um embelezamento falso das possibilidades dadas. À natureza do conflito de Ivan Ilitch, junta-se uma assimetria social, que emerge mais explicitamente aqui e ali¹⁴. Por exemplo, quando o narrador comenta que Guerássim “aprendera com as pessoas da cidade a falar com os patrões”. Ou ainda, quando Guerássim “obedece” à ordem de levantar os pés de Ivan Ilitch. São manifestações de uma diferença cuja face mais extrema é sintetizada também sem qualquer alarde: “De uma feita, [Guerássim] até disse francamente, quando Ivan Ilitch o mandava embora: - Todos nós vamos morrer. Por que então não me esforçar um pouco? – expressando assim que o trabalho não lhe pesava justamente por ser feito para um moribundo, e que tinha a esperança de que também para ele alguém faria aquele trabalho, quando chegasse o seu dia” (TOLSTÓI, 2007, p. 56-7).

Isso deixa claro que o problema que atormenta Ivan Ilitch e que constitui o conflito central da novela (os outros surgem em função dele), esse problema fundamental não existe para Guerássim. O enigma da vida e da morte, os sofrimentos morais a ele atrelados são algo como uma quimera no interior da visão de mundo de Guerássim. Ele sabe que todos, inclusive ele mesmo, irão morrer e isso não é nenhum motivo de desespero porque ele viveu (assim podemos supor por

¹⁴ É esclarecedor comparar a postura de Guerássim com os camponeses de *Ressureição*. Há diferenças gritantes, mas nos dois casos existe uma incompreensão em relação a certos dilemas, ou a certas intenções, o que explicita a cisão entre dois mundos, entre “as duas nações”.

contraste) a sua vida da maneira que deveria. Apenas aqueles cuja vida se afastou do essencial é que temem a morte¹⁵.

De início, como dissemos, Ivan Ilitch nem tangencia essa convicção. O sentido da sua descoberta é construído por *acumulação*, na medida em que essa dúvida fundamental assume diferentes formas. Ivan Ilitch vai tateando o seu sofrimento, o que pressupõe, no caso, isolamento, a despeito de sua necessidade de compaixão e carinho. Pois sem esse distanciamento ele é enredado novamente pelas mentiras que impedem que ele distinga “a questão real sobre vida e morte”. Nessas idas e vindas, o problema de Ivan Ilitch vai tomando corpo, o seu drama vai se avolumando, até que ele finalmente alcança a consciência correta: “Sim, era tudo outra coisa (...) Pode-se, pode-se fazer ‘aquilo’.”

É preciso insistir que a iluminação de Ivan Ilitch foi conseguida a duras custas. Ainda assim, esse processo de formação, de desenvolvimento pessoal não cria as condições para que Ivan Ilitch reorganize suas relações, tornando-as mais humanas. A descoberta dele, por assim dizer, morre com ele, ela como que se realiza para dentro, interiorizando-se. Por causa desse encapsulamento, a potência do momento substancial e final logo parece esmorecer, diminuindo o tom dessa distensão, da relativa abertura que o reconhecimento da “verdadeira direção” trouxe consigo. Este seria o momento para algo muito característico da novela, a viravolta, pois, se pensarmos nas suas características formais, podemos notar que ela tem uma curva ascensional: o conflito em questão vai se acumulando até o momento em que atinge o clímax – ou ponto de virada. No caso de *Ivan Ilitch*, entretanto, o termo “viravolta” parece pouco adequado, ainda que estruturalmente corresponda à situação: nos últimos instantes de vida de Ivan Ilitch a novela atinge o clímax. Trata-se, aliás, de uma construção bastante rigorosa, pois tudo o que veio antes, a exposição sumária da vida do protagonista até o acidente fatal, e depois, o desenvolvimento fulminante de sua doença (quando o tempo da narrativa se alarga), todos esses momentos prévios dirigem-se para esse clímax. Ainda assim, este produz um efeito de frieza, de contenção – e não de explosão. No interior da narrativa, a morte de Ivan Ilitch sobrevém sem que haja alarde, como se fosse algo banal.

A mesma contenção pode ser observada na reação dos que acompanham o passamento de Ivan Ilitch. Na última cena (capítulo XI), são poucas as menções aos circunstantes, e nem mesmo chegamos a ficar sabendo quem enuncia “Acabou” por cima do moribundo. Não há descrições, não sabemos o que fazem os circunstantes durante esse momento chave; certas ações permanecem anônimas. Tal laconismo poderia nos levar a não dar importância àqueles que acompanharam todo o sofrimento de Ivan Ilitch: são figuras desfocadas, porém, elas não são irrelevantes. Pelo contrário, elas têm uma função na cena da morte, e até mesmo, uma função decisiva. Pois é o gesto carinhoso

¹⁵ Essa mesma convicção aparece formulada de maneira cristalina em um conto de Tchekhov (“O assassinato”): “A morte dos pecadores é atroz.”

do filho, “o pequeno ginasião”, que fornece o impulso necessário para que Ivan Ilitch chegue ao fundo do “saco negro” (ou da “fossa negra”): “E justamente então Ivan Ilitch caiu no fundo, viu a luz e percebeu que a sua vida não fora o que devia ser, mas que ainda era possível corrigi-lo” (TOLSTÓI, 2007, p. 75). Indicações como essas dão destaque aos que acompanham o conflito íntimo do protagonista. Mas será que eles chegam a perceber a importância desse momento singular, para além do horror dos sofrimentos físicos?

Se examinarmos a cena que abre a novela, quando se realizam as exéquias de Ivan Ilitch, veremos que sua morte deixou tudo praticamente inalterado. Em conversa com um amigo de seu falecido esposo, Prascóvia pinta com detalhes os “tormentos físicos realmente terríveis sofridos por Ivan Ilitch” – e isso é relatado, ironiza o narrador, de um ponto de vista extremamente mesquinho, pois ocorre a Prascóvia contar segundo o metro dos seus sofrimentos pessoais: “Ah! o que tive que sofrer”, conclui ela, afirmando que Ivan Ilitch gritou sem cessar três dias seguidos. A filha, por sua vez, ostenta um ar de pessoa ofendida, como se toda aquela situação fosse um disparate (embora seja difícil precisar o motivo de sua ira – a narrativa é lacônica também nesse aspecto). O filho, “tremendamente parecido com o pai”, é mostrado de maneira ambígua: “tinha os olhos de choro e, ao mesmo tempo, tais como costumam ter os meninos não muito puros de treze a catorze anos”. Por fim, surge Guerássim, firme e tranquilo, no meio do azáfama. Piotr Ivânovitch, personagem que guia o leitor nessa cena inicial (o narrador está grudado nele), não nota então nada de diferente sobre Guerássim – apenas se recorda de que Ivan Ilitch gostava particularmente do copeiro.

Através dessa apresentação, quando vemos a reação dos personagens secundários à morte de Ivan Ilitch, é ressignificado o gesto de renúncia de Ivan Ilitch em seu leito de morte. Da mesma maneira que a narrativa, contida e sóbria, os circunstantes estão alheios ao que se passa com Ivan Ilitch. A compreensão pressupõe uma certa comunhão afetiva – nesse sentido, ele afirma que sabia que seria compreendido por quem importava. No entanto, essa fé não encontra lastro objetivo – nem mesmo o bondoso Guerássim pode partilhar de seu desespero e da reconciliação final. Apesar da intensificação de sua alma, o acontecimento da sua mudança não se exterioriza em momento algum.

Ivan Ilitch não pôde tornar efetiva a sua interioridade. A mudança pela qual ele passou não pode se descarregar em uma ação visível. Por isso, o acento da narrativa recai sobre a sua vida interior (LUKÁCS, 1963, p. 28)¹⁶. Ele remove coisas diversas, mas todas dentro de um círculo prosaico, um tanto banal. É apenas através do relato de sua vida interior que essa mudança se torna evidente para nós, leitores. Como o acontecimento final é apaziguado e só ganha sentido por

¹⁶ Lukács nota isso a respeito da produção literária na União soviética depois dos anos 20: “Os escritores dos anos 20 figuravam a transição tumultuosa da sociedade burguesa para a socialista. Naquela época o caminho conduzia da segurança dos tempos de paz – objetivamente minada, é verdade – através de guerra e de guerra civil ao socialismo. As pessoas estavam de maneira ostensivamente dramática diante da decisão de escolherem por si mesmas onde elas queriam pertencer; frequentemente elas deviam – e frequentemente de maneira dramática – migrar de uma existência de classe na outra” (LUKÁCS, 1964b, p. 563).

acumulação, quando Ivan Ilitch busca concretizar sua nova percepção em uma ação, as palavras saem trocadas e o sentido verdadeiro não é expresso.

Com isso, desaparece a condição de se figurar dramaticamente as relações entre os homens e seu meio. Ora, nesse sentido que Lukács afirma que em suas obras de maturidade (*Ivan Ilitch*, *Ressurreição*), Tolstói “figura um mundo em que as relações dos homens entre si, as relações dos homens com a sociedade se aproximam muito daquelas que o realismo depois de 1848 figurou” (LUKÁCS, 1964b, p. 221).

4. Impasses do realismo em *A morte de Ivan Ilitch*

Ivan Ilitch participava de uma sociedade “boa e unida”. Afinal, como nos conta o narrador, era “uma pessoa inteligente, viva, agradável e decente” (TOLSTÓI, 2007, p. 18). Mas ao final de sua vida, a sua doença o leva ao isolamento e à solidão. Esta é um gatilho para o “pensar insolúvel”, e quanto mais Ivan Ilitch avança em suas reflexões, tão mais impossível se torna estabelecer qualquer relação com os que estão próximos. “O que é isto? Será de verdade a morte?”, ele se pergunta, e quem responde é a *voz interior*, despida de condescendência: “Sim é verdade” (TOLSTÓI, 2007, p. 68).

Eis um traço que parece uma constante entre personagens da fase tardia de Tolstói: a solidão. Podemos lembrar, por exemplo, de Liévin, em *Anna Karênina*, ou de Nekhliudóv, em *Ressurreição*, que também experimentam um certo estranhamento com relação ao seu meio social. Se eles não se reconhecem nas “formas de vida, dentro das quais eles nasceram, nas tarefas, a que essas condições de vida os constringem” (LUKÁCS, 1964b, p. 243), também não conseguem romper com seu círculo, com sua classe. Por isso, a convivência com os outros é limitada. Nesse sentido, vemos que na obra de Tolstói diversos personagens tendem à solidão, que nos apareceu como a feição mais característica de Ivan Ilitch.

E não à toa, pois nos parece que há uma base comum, à qual todas essas experiências de estranhamento remetem e que podemos observar em um plano mais geral. Nos casos que mencionamos, o destino individual desses personagens incorpora e estiliza a relação problemática, ou melhor dizendo, contraditória, entre o indivíduo e a sociedade no capitalismo: “o indivíduo que age nessa sociedade, que, compelido pela necessidade [Not], reconhece, em princípio, o sistema das regras em geral, deve no caso concreto entrar ininterruptamente em contradição com esses princípios” (LUKÁCS, 1964a, p. 60). Variando então de acordo com a situação social concreta, os romances dão forma a diferentes possibilidades de estruturação da sociedade e, portanto, da relação que o indivíduo tem com ela. Por isso, é fundamental a pergunta que Lukács coloca: “qual indivíduo é introduzido em qual sociedade?” (LUKÁCS, 1964a, p. 397). Digamos que há casos mais ou menos complicados. Quanto a isso, é interessante observar o que Lukács afirma sobre o

romance de formação em sentido estrito, comparando-o com romances posteriores. Ele se refere especificamente a *Wilhelm Meister*, de Goethe, e a *Henrique, o verde*, de Keller. Pela “alegria” do mundo ali figurado, tanto um quanto outro se diferenciam do romance social moderno, que abstratamente também pode ser considerado como uma história de formação. Alegria, por sua vez, que tem uma beleza quase feérica, pois “as cores de sua figuração nunca recebem uma dureza prosaica ou a escuridão desenganada, elas permanecem sempre claras e poéticas” (LUKÁCS, 1964a, p. 401). Engana-se, no entanto, quem porventura reconheça aí alguma “nota pessoal” desses escritores, a manifestação de um otimismo que se contraporia, por sua vez, ao pessimismo. “Certamente”, afirma Lukács, a “personalidade do escritor é determinante nisso tudo”, mas não se trata de algo abstrato, meramente psicológico. A personalidade “se baseia em Keller na burguesia da democracia suíça livre e elementar; em Balzac e Dickens, no isolamento do artista honesto, na verdade, de todo homem honesto no capitalismo em ascensão” (LUKÁCS, 1964a, p. 401).

O antagonismo do escritor frente à realidade expressa-se, então, na experiência dos personagens. Frente a esse plano mais geral, Tolstói é como um ponto fora da curva, pois, como vimos, sua trajetória abarca tanto a figuração dessa alegria que não se desfaz, mesmo quando se choca com as “sombrias ameaçadoras”, quanto, ~~indo até além de Balzac~~, a de um “mundo horrivelmente ‘acabado’”, no qual “os poros para a autoatividade dos homens são cada vez mais entupidos” (LUKÁCS, 1964b, p. 219). Acreditamos que justamente isso seja, nas obras de Tolstói, a matriz da solidão, na qual os personagens se enredam cada vez mais, à medida em que as saídas que antes estavam abertas são bloqueadas. De início, existem alternativas concretas à vida mecânica e inautêntica. Se, em *Guerra e paz*, pode ser constrangedor observar o “jogo artificial de papéis” que introduz como são os salões aristocráticos e quem deles participa, a isso se contrapõem outras formas “extremas” de existência, como a “vida autêntica e a atuação consciente” (STÄDTKE, 1981, p. 287), em que ao menos se resvala na possibilidade de sentido. Mas veja-se o caso de Ivan Ilitch. Para ele, nem mesmo a esfera da família, que, como aponta Klaus Städtke, funciona em *Guerra e paz* como uma “comunidade vital ‘natural’” e, por isso, possibilita um “posicionamento autêntico sobre a vida” (STÄDTKE, 1981, p. 287), nem mesmo esse exíguo espaço da vida privada escapa mais da “desumanização do homem, que a sociedade capitalista causa” (LUKÁCS, 1964b, p. 219).

É essa “desumanização do homem” que dele retira o chão da vida ativa¹⁷, de tal modo que a ação também aparece travada nas obras. Se a ação não se confunde com fábula, é certo que esta não sai menos prejudicada, pois, como Lukács afirma, “somente na medida em que o homem age, é que se expressa sua essência efetiva, a forma efetiva e o conteúdo efetivo de sua consciência através de

¹⁷ Não devemos esquecer que a ação revolucionária estava fora do horizonte de Tolstói, embora fosse uma possibilidade objetiva.

seu ser social” (LUKÁCS, 1981, 26). Nesse sentido, cabe à fantasia do narrador inventar situações em que venha à tona “ativamente essa ‘essência’ do homem” (LUKÁCS, 1981, 26).

Em *A morte de Ivan Ilitch*, o ponto de vista da narrativa também acompanha esse “acento sobre o interno” (LUKÁCS, 1964b, p. 564), decorrente do que aparece para o personagem como a “questão vital”. Se, antes, era possível reconstruir toda a história de Ivan Ilitch a partir de grandes tomadas panorâmicas, já que tudo se arranjava “*comme il faut*”, de acordo com certa representação da “decência”; se todas suas relações sociais podiam ser esclarecidas com umas poucas pinceladas, pois “sua sala de visitas assemelhava-se a todas as salas de visitas” (TOLSTÓI, 2007, p. 34); com a doença, esse padrão é também rompido. O ângulo narrativo panorâmico, então, é estreitado e se torna permeável aos seus interesses, àquilo que caracteriza a fisionomia do moribundo: Ivan Ilitch passa a ser caracterizado “por dentro”.

Essa variação entre dois tipos de caracterização – uma que se coloca à distância e que por vezes resvala na sátira; a outra que, pelo contrário, assume um ângulo compreensivo e, nas palavras de Lukács, se “alonga sobre os problemas subjetivos internos do mundo retratado” (LUKÁCS, 1971, p. 552) – tal variação é, como vimos, algo que caracteriza a obra de Tolstói desde *Guerra e paz*. Apenas ao apresentar “por dentro” um personagem é que ele pode desenvolver a “análise psicológica”, acompanhando com forte interesse “como um sentimento ou um pensamento brota do outro” (LUKÁCS, 1964b, p. 239)¹⁸. É dessa maneira que surge a fisionomia do personagem, que não se desenvolve “no sentido dramático de Balzac” (LUKÁCS, 1964b, p. 240). Sendo assim, não se trata de acompanhar “as grandes viravoltas dramáticas de um sentimento no outro, de um pensamento em outro” (LUKÁCS, 1964b, p. 239). Em primeiro plano, aparece o “processo psicológico”, e não seu resultado. E, dessa maneira, afirma Lukács, Tolstói mostra “de maneira mais flagrante e concreta quão profundamente, até nas menores e mais íntimas expressões de vida, a Rússia de seu tempo fora ‘invertida’” (LUKÁCS, 1964b, p. 243).

À diferença, entretanto, do que acontece em outras obras, em *A morte de Ivan Ilitch* o revezamento entre um e outro modo de caracterização não se dá em função de uma separação dos personagens em grupos distintos, de acordo com “os critérios da autenticidade ou inautenticidade” (LUKÁCS, 1965, p. 9). Vejamos, por contraste, o que acontece com Karênin, em *Anna Karênina*. Ele é caracterizado como uma figura predominantemente negativa e, sendo uma figura importante do romance, faz-se necessário demarcar um campo de forças, no interior do qual o personagem oscila e revela suas características particulares. Daí que seja indispensável a sua fisionomia

¹⁸ Esse comentário de Lukács desdobra uma questão que é levantada por Tchernychevski, em um texto voltado para as obras de juventude. Ali, Tchernychevski afirma que “o conde Tolstói está interessado primariamente no próprio processo psíquico, suas formas, suas leis, ou, para expressá-lo nos termos de uma definição, na dialética da alma”. N. G. Chernyshevskym L.N. Tolstoy’s Childhood and Boyhood and Military tales. Em: *Belinsky, Chernyshevsky & Dobrolyubov – Selected criticism*. Nova York: E. P. Dutton, 1962, P. 97

caracterizá-lo “por dentro”, mas, como observa Lukács, Tolstói “o deixa aparecer a partir de dentro relativamente petrificado, linear, convencionalmente preso também nas oscilações” (LUKÁCS, 1964b, 243). Já em *A morte de Ivan Ilitch* a direção da avaliação feita sobre o protagonista se inverte. De início, ele pouco se distingue de Karênin – uma perfeita “máquina burocrática” (LUKÁCS, 1964b, 243) – e isso fazia com que ele fosse visto apenas exteriormente. Acompanhamos, no entanto, como o personagem se transforma ao longo da narrativa, cujo ponto de vista é então revisado: Ivan Ilitch é visto então sob duas óticas diferentes, as quais ainda respondem, contudo, a esses critérios que mencionamos, ou seja, se ele pertence ou não, “nas suas aspirações mais íntimas”, ao “mundo de cima vazio” (LUKÁCS, 1965, p. 9), se nele há ou não autenticidade.

Logo, o ponto de vista muda porque Ivan Ilitch passa de um polo ao outro do espectro. Ocorre que tal transformação em seu caráter só foi possível porque ele passou a ocupar uma posição isolada em decorrência da sua doença. Esse momento-chave do enredo traz consigo um problema, a par da ruptura na narrativa e que a põe ao mesmo tempo em questão. Vimos que o acuartamento dos personagens, que reflete um movimento determinado pelas particularíssimas relações socioeconômicas russas¹⁹, é um empecilho para o seu desenvolvimento ativo. Em *A morte de Ivan Ilitch* isso atinge o ápice: doença, isolamento, solidão – tudo isso dá maior voltagem aos obstáculos que impossibilitam a figuracão da ação. De fato, qualquer “atividade voltada para fora” (LUKÁCS, 1964a, p. 543) se torna pouco decisiva, a partir do momento em que a consciência da morte se impõe a Ivan Ilitch.

Dissemos que Tolstói figurou uma galeria de personagens solitários; mas o parentesco ressalta também quão distante estão, nesse mesmo sentido, Ivan Ilitch e Nekhliudóv (*Ressurreição*). O ódio que este desenvolve quanto à classe a que pertence o coloca em um lugar problemático. Se ele despreza seus iguais, não é menos verdade que aqueles que estão sob seu jugo igualmente não o vêem com condescendência e desconfiam de sua “boa ação individual”, quando ele se propõe a modificar o regime de repartição das terras. Ele não encontra lugar nem entre os de cima, nem entre os de baixo. Ainda assim, a sua condição vacilante não o impede de agir, de buscar efetivar suas intenções, o que possibilita que sejam expostas com “implacável veracidade” as contradições de sua posição, subjetiva e objetivamente. Nesse caso, a falta de chão da vida ativa aparece na maneira como, ao serem colocadas em práticas, as intenções do personagem são distorcidas, nas espirais de contradições em que o personagem se vê enredado, sendo obrigado a assumir compromissos (e sujar suas mãos) para realizar as suas ações filantrópicas. A despeito, portanto, de não se concretizarem, as intenções de Nekhliúdov traçam, segund Lukács, uma “margem de manobra concreta” ao seu redor, pois evidenciam suas “possibilidades extremas” (LUKÁCS, 1964b, p. 240).

¹⁹ Trata-se do que Lênin chama, como vimos, de “capitalismo asiático”, uma forma de desenvolvimento que não depõe as estruturas feudais, reaproveitando-a para as novas finalidades. Ou seja, conjuga-se modernização e atraso.

Mas nem esse momento da ação é mais possível para Ivan Ilitch. A partir dessa impossibilidade de “expressar sua essência em ações adequadas” (LUKÁCS, 1964b, p. 224), o que surge na novela é uma aderência ao cotidiano, a suas miudezas:

“Eu não existirei mais, o que existirá então? Não existirá nada. Onde estarei então, quando não existir mais? Será realmente a morte? Não, não quero.”
Levantou-se de um salto, quis acender a vela, apalpou em volta, as mãos trêmulas deixou cair no chão o castiçal com a vela e tornou a descair para trás, sobre o travesseiro (TOLSTÓI, 2007, p. 47).

Visto o conjunto, a descrição de Werner Jung parece capturar o que acontece em *A morte de Ivan Ilitch*: “o cotidiano”, ele afirma, “conecta espaços e tempos em um cronograma. Ele torna mais frequentes cursos lineares, permite que eles apareçam enquanto fenômenos cíclicos uma vez mais. Em torno deles toda a vida é organizada. Ordem e estrutura. Aparente, previsível” (JUNG, 1994, p. 15). A rotina se impõe de tal maneira que é possível sintetizar os dias de Ivan Ilitch em um acontecimento único, que não pode deixar de parecer muito banal e sem importância:

Nos últimos tempos, acontecia-lhe entrar na sala de visitas, que fora arrumada por ele, a mesma sala em que caíra e para o arranjo da qual, como agora pensava com um sarcasmo penetrante, ele sacrificara a vida, pois sabia que a sua doença começara com aquela machucadura, acontecia-lhe entrar ali e ver que na mesa envernizada havia uma incisão provocada por algo. Procurava a causa e encontrava-a num enfeite de bronze de um álbum, vergado num canto. Apanhava o álbum caro, arrumado por ele com tanto amor, e magoava-se com o relaxamento da filha e dos amigos desta: ora havia rasgões, ora os retratos estavam virados. Cuidadosamente, punha isto em ordem, tornava a dobrar o enfeite (TOLSTÓI, 2007, p. 51).

Na repetição que essa passagem sugere há algo mecânico, que até beira o despropósito em sua falta de sentido. Entrar na sala, arrumar os objetos, indefinidamente... Ao mesmo tempo, irrompe aí um sentimento que aponta para *outra direção*: o sarcasmo. Ele ancora esse gesto em outro registro, mais concreto. Pois Ivan Ilitch não entra em qualquer sala, ele não arruma quaisquer objetos – ele volta continuamente ao espaço em que aconteceu a queda fatal. E o que ele vê é a inutilidade do seu esforço, que lhe custou, afinal, a vida. Diante do descuido com que lidam com esses objetos que para ele são tão significativos, a própria vida de Ivan Ilitch é diminuída.

Mais adiante, então, lemos a pergunta: “Para quê tudo aquilo?”. Reconhecendo a estupidez do seu sacrifício, Ivan Ilitch põe em perspectiva tudo o que tinha vivido até ali. E sua reação seguinte, deitar-se e ficar novamente a sós “com *ela* (...) frente a frente, mas sem ter o que fazer com *ela*” (TOLSTÓI, 2007, p. 52) conduz novamente ao problema do isolamento. Insistimos, desde

o início, na suspensão que a doença provoca, separando Ivan Ilitch de seu meio social e levando-o a se interiorizar. Mas demos pouca importância ao contraste que surge disso, ao movimento de ressignificação que acompanha a guinada de Ivan Ilitch. Pois é disso que se trata: o confronto com a morte modifica o sentido não só das relações de Ivan Ilitch, mas da vida que ele vivera até então: “e quando lhe vinha o pensamento, e vinha-lhe com frequência, de que tudo aquilo ocorria porque ele não vivera como se devia (...)”, ele então se esquivava, “lembrava no mesmo instante toda a correção da sua vida e repelia esse pensamento estranho” (TOLSTÓI, 2007, p. 68).

É essa disputa o que cria o conflito interior, o “grande drama interior” de que fala Lukács, “no qual a morte que se aproxima, precisamente com e graças a todos esses detalhes horríveis, arranca uma depois da outra as máscaras da vida sem sentido de Ivan Ilitch e deixa aparecer essa vida em seu tédio horrível” (LUKÁCS, 1964b, p. 226). Em nenhum momento, contudo, o conteúdo da narrativa ultrapassa “a moldura da média cotidiana”. Ainda assim, segundo Lukács, “é uma imagem de toda a vida e não é em nenhum momento cotidiana ou medíocre” (LUKÁCS, 1964b, p. 225).

Sabemos como os autores do “antigo realismo” resolviam esse impasse: ainda era possível, dada a matéria a ser elaborada, criar figuras e situações extremas, através das quais podemos observar uma contradição que se desenvolve até o fim. “O herói extremo”, observa Lukács, “vai até o fim, de maneira consequente, no mesmo caminho que os outros palmilham apenas timidamente, arranjando compromissos ou hipocritamente” (LUKÁCS, 1964b, p. 226). Isso não acontece em *A morte de Ivan Ilitch*. “A novela parece ser”, como afirma Lukács, o “destino cotidiano de um homem medíocre” (LUKÁCS, 1964b, p.), e apesar disso Tolstói extrai daí algo “terrível”. O narrador também o afirma, logo no início: “a história pregressa da vida de Ivan Ilitch foi das mais simples e comuns e, ao mesmo tempo, das mais terríveis” (TOLSTÓI, 2007, p. 17).

Ao justapor, assim, essas características da história do protagonista, “comum” e “terrível”, fica sugerida também uma maneira de entender como que Tolstói constrói uma narrativa que não é cotidiana, embora seu conteúdo seja. Pois esse movimento de inversão no oposto é análogo ao que buscamos apreender, identificando uma ruptura na personalidade e, paralelamente, no ponto de vista da narrativa a partir do momento em que Ivan Ilitch fica doente. Dentro da moldura do cotidiano se impõe então uma situação extrema, uma situação que “no conteúdo e socialmente não rompe a moldura estreita do cotidiano, na verdade, a mostra mais agudamente, nessa situação, entretanto, por causa da acentuação extrema as contradições sociais não são apaziguadas, mas se tornam efetivas com toda força” (LUKÁCS, 1964b, p. 224). Pode parecer contraditório, mas é justamente o isolamento de Ivan Ilitch o que permite que essa narrativa sobre o cotidiano não se torne, ela mesma, cotidiana. Como afirma Lukács,

O dom de invenção de Tolstói, que faz do isolamento necessário do moribundo uma ilha apartada quase robinsonesca – certamente uma ilha do horror, da morte horrível após uma vida sem sentido – envolve todas as pessoas e todos os objetos, através dos quais suas relações são mediadas, com aquela poesia terrível e sombria. Do mundo decadente das sessões jurídicas, das partidas de carta, das noites de teatro, da decorações insípidas da casa até a sujeira nojentas da degradação do corpo do fatalmente doente conclui-se aqui com um mundo incrivelmente vivo e movimentado, em que cada objeto figura com eloquente poesia a desolação terrível da vida humana na sociedade capitalista (LUKÁCS, 1964b, p. 212).

Isolamento, aqui, é o oposto da rigidez prosaica, da falta de vivacidade que Lukács sintetiza sob a expressão “prosa do capitalismo”. O que permite esse salto, assim acreditamos, é o olhar do camponês, tão fundamental para a compreensão das obras de Tolstói. Em *A morte de Ivan Ilitch*, a introjeção desse olhar é tematizada: “os seus sofrimentos morais consistiam em que, aquela noite, ao olhar o rosto sonolento, bonachão, de maçãs salientes de Guerássim, acudiu-lhe de súbito à mente: ‘E o que será se realmente toda a minha vida, a minha vida consciente, tiver sido ‘outra coisa?’” (TOLSTÓI, 2007, p. 72). Ivan Ilitch, perto da morte, reconhece e assume o olhar de Guerássim, o copeiro para quem a morte era um acontecimento natural. Diante disso, revela-se a farsa de sua vida pregressa, da sua vida pequeno-burguesa.

Acreditamos, contudo, que o olhar do camponês seja mais do que um tema. Este é ao mesmo tempo o princípio formal que une os momentos opostos da narrativa, organizando-os segundo pontos de vistas diferentes, como mostramos mais acima. Iremos deixar isso apenas como a sugestão de uma hipótese, pois esse passo merece mais investigação.

Referências bibliográficas

- JUNG, W. *Schauderhaft Banales*. Über Literatur und Alltag. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994.
- LÊNIN, V. “Lenin’s articles on Tolstoy”. Tradução de Geoffrey Wall. Em: MACHEREY. P. A theory of literary production. Londres; Nova York: Routledge, 1986.
- LUKÁCS, G. “Krieg und Frieden: Vorwort” [1965]. Lukács-Archivum, Budapeste.
- _____. *Deutsche Realisten* (Werke, 7). Berlin; Neuwied: Luchterhand, 1964a.
- _____. *Probleme der Ästhetik* (Werke, 10). Berlin; Neuwied: Luchterhand, 1969.
- _____. *Probleme des Realismus I* (Werke, 4). Berlin; Neuwied: Luchterhand, 1971.
- _____. *Probleme des Realismus II* (Werke, 5). Berlin; Neuwied: Luchterhand, 1964b.
- _____. *Probleme des Realismus III* (Werke, 6). Berlin; Neuwied: Luchterhand, 1965.
- _____. *Moskauer Schriften: Zur Literaturtheorie und Literaturpolitik 1934-1940*. Frankfurt am Main: Sandler, 1981.
- MARANDO, M. G. “Realismo y ‘triunfo del realismo’ en la teoría estética tardía de György Lukács”. Em: *Verinotio*, n. 18, outubro de 2013. Disponível em: <http://verinotio.org/Verinotio_revistas/n18/art_marando.pdf>. Acesso em dezembro de 2014.
- MARX, K. O capital. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- STÄDTKE, K. *Realistische Literatur – Literarisches Abbild der Wirklichkeit*. Abbild als Konstruktion: Figures in Raum und Zeit bei Puschkin, Gogol und Tolstoi. Em: SCHLENSTEDT, D. (org.) *Literarisches Abbild*. Berlin; Weimar: Aufbau, 1981.
- TERTULIAN, N. “Eine Phänomenologie der Subjektivität”. Em: PASTERNAK, G. (org.) *Zur späten Ästhetik von Georg Lukács*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1990
- TOLSTÓI, L. *A morte de Ivan Ilitch*. Tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2007.